

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

---

L'INFLUENCE FRANÇAISE  
DANS LA POÉSIE BURLESQUE  
EN ANGLETERRE

ENTRE 1660 et 1700

---

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE PAR

**Albert H. WEST**

M. A. (Université de Nouvelle-Zélande)

---

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE

5, QUAI MALAQUAIS

---

1930



THÈSE  
POUR  
LE DOCTORAT



FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

---

L'INFLUENCE FRANÇAISE  
DANS LA POÉSIE BURLESQUE  
EN ANGLETERRE

ENTRE 1660 et 1700

---

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE PAR

**Albert H. WEST**

M. A. (Université de Nouvelle-Zélande)

---

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE

5, QUAI MALAQUAIS

---

1930

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.*



## PRÉFACE

Ce livre voudrait être d'abord une étude sur l'influence des écrivains français « burlesques » dans la poésie anglaise pendant les quarantes dernières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Il voudrait être aussi une contribution modeste à l'histoire des idées littéraires qui animaient en France et en Angleterre une foule très intéressante d'écrivains de second et de troisième ordre. Je suis d'avis que, pour donner une idée complète de l'esprit français et anglais à l'époque dont il s'agit dans ce travail, il est nécessaire de le montrer non seulement sous ses principales faces, mais aussi sous quelques-unes de ses facettes. Les œuvres de second et de troisième plan sont parfois plus typiques que les chefs-d'œuvre. C'est pourquoi il est bon de faire une étude sur les auteurs burlesques — parodistes, travestisseurs et imitateurs — qui sont particulièrement caractéristiques de leur temps.

Les lecteurs d'une telle étude pourront ainsi mieux se rendre compte de la variété des idées comme des formes littéraires pendant la période que les historiens de la littérature anglaise appellent communément l'époque de la Restauration. Le classicisme naissant, on le sait déjà, n'était pas une école rigide et uniforme. Il offre des aspects très variés. A côté des écrivains sérieux, connus et souvent cités, il y a des auteurs francs, libertins, indisciplinés et parfois excentriques, dont les œuvres ont une certaine valeur historique et littéraire. Il est donc utile d'en avoir plus qu'une connaissance superficielle.

C'est sans doute beaucoup oser que de vouloir parcourir un champ si riche en poésie burlesque. Mon excuse sera qu'une étude comparée sur ce genre faisait défaut dans l'his-

toire littéraire de la Restauration. Evidemment, la matière n'a pas été épuisée. Je n'ai pas cherché à faire un ouvrage définitif sur l'histoire du genre burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700. Cela m'aurait entraîné au delà des limites de mon sujet. Mon but a été de rapprocher, en les comparant, les éléments burlesques communs aux œuvres poétiques des libertins français et anglais de la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle.

Ils ont bien leur valeur, ces auteurs burlesques, car ils ont beaucoup contribué à affranchir le goût littéraire du grand public de la contrainte imposée par un trop grand respect des classiques anciens. Tout en se mettant hardiment à moderniser la vénérable antiquité, ils l'ont modifiée de façons caractéristiques et diverses, et ont porté des jugements d'une originalité et d'une pénétration frappantes. Leur art, si on leur occorde le vrai sentiment de l'art, se rattachait à la courbe de la pensée publique, soit qu'ils s'inspiraient des forces qui, en dehors d'eux, la dessinaient, soit qu'ils contribuaient à la décrire par leur impulsion propre.

J'ai tâché de faire, au cours de ce travail, la bibliographie critique, en quelque sorte, de ce que la poésie burlesque française a pu fournir ou suggérer aux écrivains burlesques anglais à une époque où les contacts avec la France étaient si nombreux et si fructueux. J'aurai, peut-être, bien fait de développer davantage certaines parties de cette étude et, d'autre part, j'ai conscience des lacunes qu'elle présente. Mais le sujet était vaste et, en ce qui concerne l'histoire du genre burlesque en Angleterre, très superficiellement étudié.

Ce qui étonne d'abord, c'est qu'en France des recherches d'une documentation complète et d'une profonde érudition ont été consacrées à ce genre. Mais dès qu'il s'agit du développement de la poésie burlesque en Angleterre, on constate l'absence de travaux complets sur les formes qu'a prises une littérature qui a toujours été goûtée des Anglais et qui a eu une très grande popularité pendant la seconde moitié du

xvii<sup>e</sup> siècle. Quelques ouvrages généraux (1), un chapitre sur le burlesque et les genres analogues fait par C. Whibley dans la *Cambridge History of English Literature* (2), un essai sur le burlesque par Edmund Gosse (3), et quelques articles parus dans des revues littéraires (4), forment avec les textes originaux, les bases de mes recherches.

On me reprochera, peut-être, de leur avoir choisi un terme tout à fait arbitraire. Je m'incline devant une si juste critique, en signalant, toutefois, la difficulté de déterminer des limites à un genre qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Des dates différentes ont été choisies par les historiens qui se sont occupés de cette question. E. Gosse est d'avis que la vogue de notre burlesque survécut à peine à la mort de Charles II (5). M. Clark dit qu'en 1720 le burlesque anglais agonisait (6). M. Leavitt nous informe qu'après la publication des *Scarronides* anonymes en 1692, la popularité du genre tomba, mais que le goût des travestissements se continua dans le xviii<sup>e</sup> siècle (7). Ne me sera-t-il donc pas per-

1. Voir surtout Edmund Gosse, *L'Influence de la France sur la Poésie anglaise*. Paris, 1904 ; A. G. Sargent, *English Satirical Writers in Prose and Poetry since 1500*. Oxford, 1897 ; A. H. Upham, *The French Influence in English Literature*. New-York, 1911.

2. C. Whibley, *Writers of Burlesque and Translators*. Voir la *Camb. Hist. of Eng. Lit.*, vol. IX, chap. 10. Cambridge, 1912.

3. E. Gosse, *An Essay on Burlesque*. Voir *Selected Essays*, vol. n° 73 de la *Travellers' Library*. London, 1928.

4. C. Whibley, *Rabelais en Angleterre*. Voir la *Revue des Etudes rabelaisiennes*, vol. I. Paris, 1903 ; A.-F. Bourgeois, *Rabelais en Angleterre*. Voir la *Revue des Etudes rabelaisiennes*, vol. III. Paris, 1905 ; S. E. Leavitt, *Scarron and English Travesty*. Voir *Studies in Philology*. vol. XVI. North Carolina, 1919 ; Id., *Scarron in England*. Thèse manuscrite. Cambridge, 1917 ; R. Lamar, *Du Nouveau sur l'Auteur d'Hudibras*. Voir la *Revue anglo-américaine*, 1<sup>re</sup> année. Paris, 1923-1924.

5. E. Gosse, *op. cit.*, p. 188. « Apart from direct imitations of *Hudibras* the vogue of burlesque in England was brief ; it scarcely survived the death of Charles II, to whom was attributed an extreme fondness for this kind of metrical wit. »

6. A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830)*, p. 335. «... between 1678 and 1699 mock-heroic entered the lists against burlesque.... between 1699 and 1720 it vanquishes its rival both in quantity and in quality.... after 1720, when burlesque is gasping its last, mock-heroic produces some of its greatest masterpieces, e. g. *The Dunciad* and *The Schoolmistress*. »

7. S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 117. « With this last *Scarronides* the vogue

mis de conclure mon étude à la fin du siècle qui a connu la floraison du genre burlesque chez nous ?

Je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont soutenu dans mon travail, à mes maîtres, MM. Baldensperger et Hazard, à MM. Lamar, Leavitt et Clark à qui je dois de si utiles indications sur la vogue du burlesque en Angleterre au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècles, et à M. Egerton qui m'a fait bénéficier de sa profonde connaissance de la littérature anglaise de l'époque de la Restauration.

A. H. W.

Paris, novembre 1930.

of English travesty was on the wane, ... The close of the seventeenth century, however, did not see the end of travesty, for several important examples occur in the eighteenth. »

# L'INFLUENCE FRANÇAISE DANS LA POÉSIE BURLESQUE EN ANGLETERRE

ENTRE 1660 et 1700

---

## INTRODUCTION

Notre dessein n'est pas de tracer l'origine du genre burlesque, mais nous tenons à donner un bref exposé préliminaire des causes tant historiques que sociales qui l'ont fait naître. Le tempérament qui donne le ton aux âges classiques subit des éclipses, de courte durée, si l'on veut, mais toujours complètes. Dans la littérature comme dans les autres provinces des activités humaines, il se produit des révolutions morales autant que politiques qui doivent leur caractère à des coïncidences entre la pression des forces sociales et un rythme psychique qui se fait valoir par des réactions parallèles dont les effets se multiplient les uns par les autres. Les facultés de sentir et d'imaginer finissent par se surmener quand l'effort de concentration est trop prolongé.

« Il est sans exemple dans l'histoire des littératures que l'intensité des effets ne se soit pas à la longue détruite elle-même. Le seul moyen de combattre cette fatigue du sujet réceptif, que l'auteur d'ailleurs partage, est de produire des effets plus intenses encore ; mais une limite finit par être atteinte, où le seul remède à la stérilité menaçante est dans le changement des activités stimulées... » (1). Or les esprits

1. L. Cazamian, *L'Evolution psychologique et la Littérature en Angleterre* (1660-1914), p. 33. Paris, 1920.

nets et vifs, mordants et familiers ont cherché dans le genre burlesque un moyen commode et efficace de jouir de ce remède. Il s'est toujours trouvé des gens prêts à faire fi du décorum et de l'étiquette, à révéler de piquants et véridiques détails sur la petitesse, la servilité, la cupidité des grands et sur leurs façons de capter la réputation.

Masqués sous une physionomie empruntée au burlesque, ces libres penseurs peuvent s'affranchir des contraintes imposées par les convenances sociales, marcher à part, en dehors des écoles reconnues et approuvées, proclamer leur indépendance et disséminer leurs opinions sur la philosophie, la morale et la religion. Ils peuvent ainsi faire un appel habilement conçu aux gens d'esprit qui, par goût et par inclination, s'opposent à toute extravagance. Ils se tournent au burlesque pour donner libre expression au zèle avec lequel ils réagissent contre la littérature frelatée, la préciosité, l'hypocrisie du cœur et de l'esprit. Leur burlesque est l'image de leur vie. C'est un éclat de rire, une raillerie dans laquelle ils se montrent si grands railleurs que, eux-mêmes, ils ne s'épargnent pas.

De tout temps, aussi, il a existé une littérature facétieuse où s'épanche cette gaîté qui est l'expression de notre sentiment du comique. Dans chaque siècle, sans exception, il y a eu des poètes pour chanter le vin, le jeu et les femmes. Notre esprit aime goûter les plaisanteries ridicules, les idées grotesques, le travestissement d'œuvres sérieuses sous un déguisement carnavalesque, le rabaissement de ce qui est distingué, élevé et noble. Il est naturel que l'équilibre qui existe entre le bon sens et la fantaisie, entre la raison et la folie, se rompe par moments, que, pour être plus libre, la facétie sorte de temps en temps de l'obscurité où elle se dérobe.

Il n'est pas sans intérêt de tracer et d'examiner la veine fantasque et capricieuse qui traverse toutes les époques littéraires classiques et qui, pour ainsi dire, formule la protestation du bon sens commun contre les subtilités de langage,

les raffinements trop recherchés et le respect excessif pour l'antiquité. Il y a toujours eu, comme contrepoids à ces excès, des interprètes dont l'esprit fin et raisonneur est animé par le besoin du vrai et la passion du réel. Ennemis de l'emphase et de l'exagération ils s'opposent satiriques et railleurs à ceux qui parlent un langage héroïque ou précieux (1). Ces libres penseurs en littérature dédaignent tout ce qui ne leur semble pas naturel et finissent par s'imposer à leur époque par la franchise et la hardiesse de leurs idées.

Ils ne méritent donc pas d'être perdus de vue, si ce n'est qu'à cause de la force et de la persistance de leurs protestations courageuses (2). Si ces esprits vifs et inquiets, ces enthousiastes du vraisemblable et du naturel se rattachent trop souvent aux sociétés de gueux et de libertins qui se permettent les pires grossièretés en se moquant des convenances et du décorum, on n'en doit pas moins les apprécier à leur juste valeur. Car ils ont le mérite d'avoir essayé de ramener au vrai génie de leur littérature ce qu'elle avait acquis de faux et de contraire à la droite raison. Qu'ils aient été de vrais ou seulement de prétendus réformateurs en littérature, cela ne nous intéresse pas. Ce qui importe ici, c'est que parmi eux est né le genre burlesque.

Ce genre a eu, à certaines époques et dans tous les pays, une vogue considérable (3). Au fait, il a toujours existé sous une forme plus ou moins précise, et non seulement dans la littérature, mais dans la peinture, l'architecture et la musique. Il n'apparut, comme genre spécial et réellement défini, qu'au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, date à laquelle Berni publia en Italie des *Rimes burlesche* qui obtinrent un franc succès et trouvèrent des

1. Pietro Toldo, *Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie*, pp. 6-7. Pavia, 1893.

2. Emile Faguet, *Histoire de la Poésie française*, t. III ; *Précieux et Burlesques*. Voir l'introduction, p. 23. Nouvelle éd. Paris, 1927.

3. Hanns Heiss, *Blüte und Niedergang der Französischen Burlesken Modedichtung des XVII Jahrhunderts*. München, 1905. Voir l'introduction.

imitateurs, Mauro et Caporali entre autres. En France, en dépit de Rabelais, c'est Scarron qui, pour ainsi dire, incarne le genre. Le succès de ses ouvrages donna l'essor à une infinité de courriers, récits, gazettes burlesques, à une foule d'Enéides travesties (1). La rage des imitateurs n'épargna pas même l'Iliade et l'Odyssée. Il y eut des vers burlesques sur tout, sur Paris, sur Madrid, sur les ivrognes, sur Chapelain et jusque sur la passion de Jésus-Christ (2). Cette mode qui sévit précisément sous le règne solennel de Louis XIV ne peut guère s'expliquer que par une réaction nécessaire contre le rigorisme de l'étiquette implacable de la cour. Elle tomba d'ailleurs complètement en 1660 et de nos jours ne semble plus passionner personne.

Le burlesque est le comique extravagant qui transforme les caractères nobles et les grands sentiments en figures vulgaires et en passions basses. Selon M. Brun (3), cette transmutation doit être faite de telle façon que la ressemblance subsiste encore sous le déguisement comique et que le rapport réel reste sensible sous le contraste apparent. Le trait caractéristique du vrai burlesque est qu'il rit de ce qui est élevé ou sublime, sans aucune pensée de satire, pour le simple plaisir d'abaisser ce dont la perfection nous irrite à la longue (4). Le burlesque ne consiste pas seulement dans le goût de la grivoiserie et dans ces plaisanteries grossières que la gaîté des auteurs de fabliaux, de farces et de contes a si largement répandues. Il se ramène, le plus souvent, à une sorte de transposition qui rabaisse ce qui est élevé, rend ridicule ce qui est noble, vulgaire ce qui est délicat. Il saisit dans un personnage particulier ou dans une œuvre que l'ad-

1. Voir V. Fournel, *La Littérature indépendante et les Ecrivains oubliés*, p. 286. Paris, 1862.

2. P. Pellisson, *Relation contenant l'Histoire de l'Académie française*, p. 408. Paris, 1672.

3. P. Brun, *Autour du XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 52. Grenoble, 1901.

4. M. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, pp. 1-4. Strasburg, 1894.

miration consacre, un trait pour l'altérer et l'exagérer. Là même, où l'auteur décrit des scènes empruntées à la vie ordinaire, on retrouve cette même tendance à la caricature, cette même déformation du type humain. Aussi le burlesque produit-il une impression particulière qui n'est pas simplement comique, car ce ne sont pas de ridicules ou de légers défauts que nous avons sous les yeux. Ces personnages, ces situations grotesques font rire, sans doute, mais, en même temps, l'imagination est saisie par les contrastes et les oppositions qu'elle perçoit.

Quelle que soit la précision des définitions du genre burlesque (1), il n'est pas toujours facile de distinguer le burlesque des genres analogues. Dans son étude sur le burlesque, Fournel le différencie nettement de la parodie, de l'héroï-comique et du bouffon. Selon lui, le burlesque implique le travestissement. Il s'attaque à de hauts personnages qu'il fait agir ou parler bassement. Morillot (2) rapproche les thèmes du *Typhon* et du *Virgile travesty* de Scarron et montre par la comparaison qu'il en fait qu'on n'est pas toujours capable de distinguer à coup sûr entre le burlesque, le grotesque, la parodie et le bouffon, ou tout simplement entre le trivial et le comique (3).

S'il faut donc se garder de trop rétrécir les limites du burlesque, il ne faut pas non plus les étendre au point d'enlever au genre sa signification particulière, comme l'ont fait les meilleurs critiques anglais du *xvii<sup>e</sup>* siècle. L'essentiel est de préciser le caractère du burlesque proprement dit, en sa qua-

1. F. Brunetière, *Etudes critiques sur l'Histoire de la Langue française. La Maladie du Burlesque*, pp. 59, 72-77. Paris, 1917 ; E. Faguet, *op. cit.*, pp. 15-16 ; V. Fournel, *op. cit.*, chapitre VI, pp. 276 et suiv. ; Id. *Le Virgile travesti de Paul Scarron*. Voir la Préface : *Etude sur le Burlesque*, p. 6. Paris, 1876 ; P. Morillot, *Scarron et le Genre burlesque*, pp. 138-140. Paris, 1880 ; M. Schneegans, *op. cit.*, p. 5 ; O. Bamann, *Die Burlesken Elemente in Rabelais Werke*, pp. 7-9. München, 1904 ; H. Heiss, *op. cit.*, p. 7-8.

2. P. Morillot, *op. cit.*, p. 137.

3. Voir aussi les *Œuvres de Scarron*, éditées par Bruzen de la Martinière. Introduction. *Etude sur le Burlesque*, t. I, 10 vol. Amsterdam, 1737.

lité d'une forme reconnue du comique qui, sous tous ses aspects, cherche à divertir par le rire. La différence entre les diverses formes du comique n'est, à tout prendre, qu'une différence de degré et non de nature ; seulement les autres formes paraissent plus légitimes parce qu'elles font rire de ce qui est risible, tandis que le burlesque, avec une hardiesse parfois très malveillante, réclame le privilège de tourner en dérision ce qui est beau, noble et respecté. Ce que nous entendons donc dans cette thèse par le burlesque est « un comique à outrance appliqué à une situation qui ne semblait pas comporter un effet comique » (1).

Cette définition n'est pas indiscutable et nous admettons volontiers que le terme burlesque avait au xvii<sup>e</sup> siècle bien d'autres sens que celui-là. Mais elle n'en répond pas moins à une certaine expression du comique, à une série de procédés bien définis, et permet de tracer les limites de notre sujet. En général, les frontières qui séparent les genres comiques les uns des autres se confondent entre elles (2). On peut dire seulement qu'ils diffèrent non par leur essence, mais par la matière à laquelle ils s'appliquent (3).

Il est sans doute superflu de chercher une définition rigoureusement précise du burlesque. Il faut, cependant, établir entre ce genre et les genres analogues des distinctions préliminaires qui en préciseront le sens élastique (4). On a longtemps confondu le burlesque avec les autres formes du comique. Notons les différences ; elles sont sensibles. Pris dans sa signification absolue, le burlesque diffère en certains points, faciles à relever théoriquement, de la parodie, de la caricature, du bouffon et de l'héroï-comique, termes qui, au xvii<sup>e</sup> siè-

1. P. Morillot, *op. cit.*, p. 139.

2. V. Fournel, *op. cit.*, pp. 279-280.

3. P. Morillot, *op. cit.*, p. 140.

4. V. Schneegans, *op. cit.* Schneegans définit avec une très grande précision toutes les formes de la littérature comique : la satire, la caricature, le bouffon, le grotesque, le burlesque, etc... Il divise le royaume du rire en départements qu'il est possible d'étudier à part.

cle, lui servaient d'équivalents et dont l'abondance : « grotesque », « narquois », « goguenard », naïf », « bouffon » et « enjoué », montre assez qu'en ce temps-là on ne s'entendait pas beaucoup sur la manière de comprendre la chose.

Transpose-t-on en familier le solennel ? On a la parodie, qui peut se confondre, sur beaucoup de points, avec le burlesque, mais qui en diffère en ce qu'elle travestit les œuvres géniales en changeant la condition des héros (1). Lorsqu'elle est complète, son effet se prolonge jusqu'à des cas où l'idée exprimée en termes familiers est de celles qui devraient adopter un autre ton. La parodie fait naître le risible en présentant une chose auparavant respectée sous un aspect médiocre ou vulgaire. Le burlesque, au contraire, maintient les conditions, et cherche une nouvelle source de comique dans une antithèse constante entre le rang et les paroles des personnages métamorphosés et dans les piquants détails de leur langue qui détonne. Le système le plus usité dans la parodie est de reproduire la forme et le ton du poème parodié en l'appliquant à un récit burlesque. Ce procédé, fréquemment employé par les poètes comiques à commencer par Aristophane, a fini par constituer à lui seul un genre dramatique.

La dégradation, étant une des formes de la transposition, n'est qu'un des moyens d'exciter le rire. Il y en a beaucoup d'autres. Le procédé de la parodie tient à l'essence même du burlesque (2). La parodie est la forme la plus naturelle de l'ironie, qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre. La méthode la plus simple de la mettre en forte saillie est d'adopter le langage habituel de ceux qui pensent autrement que vous. La parodie devient ainsi très vite le procédé ordinaire du burlesque. Parodistes par goût ou par nécessité, les auteurs burlesques sont comme saisis par la

1. V. Fournel, *op. cit.*, p. 279. Voir aussi O. Delepierre, *La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes*, pp. 1-20. London, 1870.

2. E. Faguet, *op. cit.*, Introduction, p. 17.

rage de la parodie et s'empressent de dépasser le dernier terme de cette démarche. Le burlesque n'est, à sa source, que la parodie de ce qui est en vogue et n'a que la durée de cette vogue.

Reproduire une œuvre sérieuse sous un déguisement comique, c'est faire un travestissement. Par extension d'idée, le terme s'applique à toutes les imitations burlesques, voulues ou non, grotesques ou absurdes, qui gardent une certaine ressemblance avec l'œuvre originale. Le poème travesti, considéré sous son véritable aspect, doit être distingué de la parodie, car dans celle-ci le sujet et les personnages originaux sont changés, mais le langage et le style ne sont pas déformés. Dans le poème travesti, au contraire, le sujet et les personnages restent matériellement les mêmes ; seuls le langage et le style sont métamorphosés.

Une caricature est ordinairement une représentation picturale ou descriptive dans laquelle la beauté du modèle est expressément supprimée et les défauts exagérés de telle façon que le sujet devienne ridicule, tout en gardant une certaine ressemblance avec celui de l'œuvre originale. Dans la caricature, on fait naître le ridicule par une fausse interprétation voulue. Le burlesque peut être voulu ou non ; la caricature l'est toujours.

« Le terme « bouffon » a une signification plus large et plus générale. Il s'applique à toute œuvre plaisante, populaire et libre de ton, en dehors du travestissement des caractères. Le poème bouffon n'offre que des physionomies basses et triviales en rapport avec la bassesse et la trivialité même du style. Il rit, enfin, dans le seul but de rire, tandis que le burlesque, proprement dit et bien entendu, doit quelquefois cacher une critique sous une plaisanterie (1). » « Le poème bouffon, avant tout populaire, allie à la bassesse des héros

1. Victor Fournel, *op. cit.*, p. 279. Aussi, le *Virgile Travesti* de Paul Scarron. Préface, p. VII.

la trivialité du style ; le burlesque, avant tout régal des lettrés, nous fait sourire par l'antithèse du rang et du langage des personnages » (1).

En s'attaquant aux hauts personnages dont il rabaisse les exploits, les sentiments et les discours, le burlesque est le contrepied de l'héroï-comique qui prête aux sujets communs ou vils le ton et l'allure du grand et du solennel, et qui établit ainsi un plaisant contraste entre la grandeur du style et la bassesse du sujet. Le genre héroï-comique veut qu'on pare de la dignité et de l'ampleur du langage épique un personnage ou un épisode vulgaire. Le burlesque dépeint dans le jargon des halles une action auguste et grandiose.

Cette importante distinction entre le burlesque et l'héroï-comique n'étant pas observée en Angleterre au xvii<sup>e</sup> siècle, il se produisit une confusion de termes qui subsista aussi longtemps qu'on désigna par le seul mot de burlesque deux genres comiques différents (2). Par exemple, Pierre Motteux (3) dit que « la beauté et l'élégance du burlesque consistent surtout en une disproportion entre le style dont une chose est décrite et la vraie idée que la chose évoque ; c'est ce qui distingue le burlesque français du burlesque italien, dont il y a deux sortes : la première provient de l'emploi de termes libres et bas dans le récit des plus nobles exploits, comme dans le *Virgile travesty* de Scarron ; l'autre se produit dès qu'on se sert d'expressions fines et polies pour décrire des banalités, comme dans le *Lutrin* de Boileau et le *Seau enlevé* de Tassoni.

La nécessité ou l'on était de mettre fin à cette confusion

1. Pierre Brun, *op. cit.*, p. 53.

2. Voir A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England*. 1660-1830, pp. 326-336. Burlesque v. Mock-Heroic. Paris, 1925 ; A. H. Upham, *The Typical Forms of English Literature*, pp. 102 et suiv. New-York, 1917 ; A. F. B. Clark, *op. cit.*, pp. 150-151.

3. P. Motteux, *The Gentlemen's Journal*, éd. de janvier 1693. Cité par sir Thomas Pope Blount dans *De Re Poetica*, p. 78. London, 1694 ; Le jugement du docteur Johson sur les mérites du burlesque et de l'héroï-comique est très intéressant. Voir ses *Lives of the Most Eminent English Poets*. Article sur Matthew Prior, pp. 466-467. London, 1781.

fit qu'avec le temps, le terme burlesque fut de plus en plus régulièrement appliqué au premier genre. L'autre reçut le nom d'héroï-comique. Cette distinction, ainsi établie et observée pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, fut négligée au cours du XIX<sup>e</sup> et n'est pas toujours faite de nos jours. De sorte que l'on confond de nouveau les deux termes, avec cette différence toutefois, que c'est maintenant l'héroï-comique qui, tout en gardant ses propres fonctions, s'est emparé de celles du burlesque. En d'autres termes, beaucoup de critiques anglais contemporains mettraient Boileau et Scarron sur le même pied et les rangeraient parmi les auteurs héroï-comiques.

Nous avons dit qu'il est facile d'établir des définitions théoriques. Nous nous empressons d'ajouter que, le plus souvent, exception faite de l'héroï-comique qui est distinct du burlesque, les caractéristiques de chaque genre, tracées avec tant d'exactitude par les fervents des minuties de la rhétorique, s'entremêlent inextricablement. Si nous nous bornions à examiner les œuvres qui réunissent les seules qualités attribuées au burlesque proprement dit, notre tâche serait vite faite, mais, en entreprenant cette étude, nous nous sommes accordé le privilège d'élargir les limites rigoureuses du terme afin d'y faire entrer les ouvrages que leur physiologie générale y rattache.

## PREMIÈRE PARTIE

---

### CHAPITRE PREMIER

#### **VUE GÉNÉRALE SUR LE BURLESQUE EN EUROPE AU XVI<sup>e</sup> ET AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLES**

Dans cette esquisse rapide, il faut moins prétendre épuiser l'histoire de la littérature burlesque qu'en donner tout simplement une idée générale. Une fois sur ce terrain, on trouve un vaste champ qui s'offre aux yeux, et si on voulait relever tout ce qu'il renferme d'intéressant, il faudrait s'occuper des moindres de ces facéties innombrables, du dernier de ces travaux bouffons ou grotesques, qui, à partir du xv<sup>e</sup> siècle, fourmillaient dans les littératures italienne, espagnole, française et anglaise.

Le ton de ces œuvres burlesques est réactionnaire. C'est un appel adressé aux gens d'esprit et de goût qui ajoutent à la faculté critique, la haine des extravagances littéraires. C'est un ton d'insurrection ou de protestation, légitime au fond, quoique souvent ridicule ou outrée par la forme, contre le respect de la décence poussé jusqu'à la pruderie. Irrités par les subtilités, l'emphase et la dignité solennelles et ridicules du langage du jour, les auteurs burlesques se tiennent à l'écart pour mieux étudier la société et la littérature de leur époque sous leur aspect le moins favorable. Leur jugement ne se fait pas longtemps attendre, car, au fur et à mesure qu'ils entrent plus à fond dans une observation détail-

lée de la vie sociale et intellectuelle, ils en font la satire. Prenant comme point de départ ce que les mœurs contemporaines ont de plus faux, ils protestent avec une franchise courageuse contre ce qu'ils ne jugent pas conforme au génie national.

Entre leurs mains irrespectueuses qui vont améliorer tout cela, lieux, personnages, incidents — tout change de caractère et de ton. Le style littéraire s'adapte aux sujets conçus selon l'idée de ces amis du vrai et du naturel. Par conséquent, leur contribution à la littérature est en quelque sorte l'expression d'un amour-propre semblable à celui qu'éprouvaient les courtisans et les gens de lettres des plus grandes époques. C'est ce même amour-propre qui, dans les romans chevaleresques, veut que les personnages historiques les plus célèbres se conforment aux principes d'honneur et d'amour en vogue. C'est aussi l'esprit qui revendique pour ceux qui traduisent les classiques anciens une entière liberté d'expression et le droit de les moderniser en mettant en jeu leur prestige séculaire.

C'est en Italie (1) et en Espagne (2) que le burlesque est allé chercher la parodie badine de sujets nobles et sérieux. En Italie, il a trouvé un genre plaisant qui excite le rire par le contraste ridicule des oppositions. Un héros mythologique transformé en gueux pleurard, les belles légendes d'autrefois ridiculisées, l'anachronisme extravagant, le grandiose dégradé, voilà les éléments principaux du burlesque italien du xvi<sup>e</sup> siècle. Dès lors, on ose dire que les anciens, vénérés depuis si longtemps, ne sont pas exempts de graves défauts. Les meilleures œuvres burlesques du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècles montrent avec quelle justesse les libertins en littérature en firent la critique, gâtée, il est vrai, par trop de grossièreté, mais savamment conçue. Lalli, Scarron, Dassouci et Furetière ont relevé dans les œuvres classiques les singularités et

1. Pietro Toldo, *op. cit.*, pp. 6-14.

2. P. Morillot, *op. cit.*, p. 142 et suiv.

les invraisemblances dont les anciens étaient eux-mêmes conscients et qui excitaient le mépris des modernes, disciples du bon sens. Les héros d'épopée se voient maintenant travestis non pas toujours en caricatures choquantes, mais assez souvent en bons bourgeois prudents, et cela par un contraste inattendu qui en fait ressortir davantage le côté burlesque. Si nous passons aux détails de l'action et de l'intrigue des poèmes burlesques du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècles, nous retrouvons encore la critique mêlée au ridicule avec une finesse incomparable. Tantôt directement, tantôt avec détours, les travestisseurs apparemment frivoles révèlent leur intention d'exposer par la plaisanterie, la familiarité et la franchise ce que les anciens ont de trop ridicule. Le moyen le plus sûr des écrivains burlesques, c'est le travestissement des personnages, des épisodes et du langage des textes anciens par une antithèse perpétuelle entre la grandeur des actes et la bassesse du style.

En Espagne, le triomphe du « quévédisme » et la popularité du genre picaresque au xvi<sup>e</sup> siècle avaient changé la physionomie de la littérature. *Lazarillo de Tormes*, *Marc Obregon*, *Guzman d'Alfarache*, *Don Pablos de Segovie*, *le Décameron castillan*, *le Comte Lucanor*, toute cette glorification de la misère humaine fut vite connue en France, grâce aux fréquentes communications établies entre les deux pays depuis la Ligue. Entre 1600 et 1650 l'influence de Cervantès, de Mendoza, de Quévédo et de Gongora se fit sentir dans presque toutes les branches de la littérature française et particulièrement dans le burlesque.

Le xvii<sup>e</sup> siècle qui, en France, a vu naître la tragédie cornélienne est aussi celui où est né le burlesque (1). L'ouvrage

1. Voir : J. L. Guez de Balzac, *Entretien XXXVIII. Du Style burlesque*, p. 367. Amsterdam, 1663 ; P. Pellisson, *Relation contenant l'Histoire de l'Académie française*, t. I, p. 107. Paris, 1672. — G. Ménage, *Ménagiana ou les Bons Mots et Remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de M. Ménage*, t. III, pp. 291-292 et 384. Paris, 1729 ; P. Morillot, *op. cit.*, p. 143 ; F. Vial et L. Denise, *Idées et Doctrines littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 56-66. Paris, 1906.

le plus significatif et le point de départ fut le *Virgile travesty* (1) de Paul Scarron. Le petit cul-de-jatte, souffrant et physiquement contrefait, fut heureux de se soulager en dégradant la beauté. Dans les circonstances, il fit un choix tout à fait à son goût. En trivialisant l'Enéide, il voulut en montrer la faiblesse, la superficialité, les faussetés et les anachronismes. Ce fut sans doute pour lui un triomphe que cette parodie. Au commencement il en tira un grand divertissement et en ressentit une joie complète parce qu'il ne s'attendait guère au succès de son entreprise. Somme toute, grâce à sa vivacité et à son vrai talent de versificateur, il rendit le burlesque populaire en France pendant près de vingt ans. Ses poèmes burlesques eurent un très vif succès. Scarron amusa ses contemporains en les détournant des travaux littéraires sérieux par la bizarrerie de ses vocables, l'imprévu de ses situations et l'intensité de sa plaisanterie.

Scarron avait le don de la simplicité autant que celui du ridicule. La trivialité voulue de son burlesque contrebalança ce qu'il y avait d'artificiel et de pompeux dans les vers élégants des pédants. Ce fut pour se moquer de leur style ampoulé qu'il inventa le sien. A une époque où la littérature s'était très éloignée de la vie et de la réalité, Scarron l'y ramena. Son travail fut considérable et son imagination ne le trahit jamais. Nous n'irons pas jusqu'à en faire un grand poète, le genre même qu'il préférait lui interdisant de viser à la grande poésie. Mais combien il est supérieur à ses imitateurs, l'imitation suffisant à les mettre en état d'infériorité. Ses vers sont clairs, sans fadaise ni affectation. Ses rimes, pas toujours riches, sont souvent des plus ingénieuses et d'un effet comique surprenant. Scarron en prose comme en vers est le maître du burlesque, tout comme il en fut le créateur.

Avant lui, Saint-Amant, en composant, en 1637, le *Passage de Gibraltar* et, en 1643, la *Rome ridicule*, avait voulu

1. Paul Scarron, *Virgile travesty en vers burlesques*. Paris, 1648.

prendre la première place parmi les auteurs burlesques de son époque. Jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, tout ce que le burlesque avait mis au jour en France se trouvait dans les pages de Villon, de Rabelais, de la *Satire Ménippée*, dans l'œuvre de Marot et celle de quelques auteurs d'importance secondaire. On en trouve aussi des traces chez Boisrobert, Théophile de Viau et les poètes du *Cabinet* et du *Parnasse*. Cyrano de Bergerac s'en est parfois servi, surtout dans ses lettres. On rencontre des poèmes soi-disant burlesques dans l'œuvre de Voiture. Mais le vrai burlesque, le burlesque par excellence est Scarron.

Notons bien, cependant, en passant, qu'il ne faut pas ranger toute son œuvre dans la catégorie du burlesque. Ses petits vers seraient plus justement appelés vers bouffons ; ses comédies aussi rentrent plutôt dans ce genre.

Scarron subit l'influence de la poésie burlesque italienne, mais il descend en droite ligne des joyeux conteurs français du x<sup>v</sup><sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle, Villon, Rabelais et Marot qui lui inspira son *Testament*. Il se rappela sans doute les épîtres familières de Marot et ses causeries faciles en vers de dix syllabes, lorsqu'il composa la fable de *Léandre et Héro* (1). Quant aux classiques anciens, Scarron ne les prit pas au sérieux, mais il respecta leur génie (2). Dans le *Virgile travesty*, il mania les éléments grotesques et moqueurs de son style avec une retenue qui fit défaut à ses imitateurs. Ceux-ci se mirent vite à l'œuvre. Homère, Lucien, Ovide, Horace, Lucain, tous les grands écrivains de l'antiquité furent bientôt victimes de leur ardeur mal inspirée. A peine Scarron avait-il publié le premier livre de son *Virgile* que d'Assoucy donna le *Jugement de Paris* (1648) et Richer son *Ovide bouffon* (1649). On vit paraître ensuite l'*Enfer burlesque* ou le VI<sup>e</sup> livre de l'*Enéide*

1. Publiée en 1656, in-4<sup>v</sup>.

2. Voir l'Introduction, p. VII, du *Comical Romance and other Tales by Paul Scarron, done into English by Tom Brown of Shifnal, John Savage and Others*. Edité par J.-J. Jusserand, 2 vol. London, 1892.

*travesti*, par M. C. P. D. (Charles Perrault); l'*Odyssée d'Homère ou les Aventures d'Ulysse en vers burlesques* (1650) précédées de l'*Épître burlesque de Pénélope à Ulysse* et dont l'auteur, Henri de Picou, ne publia que deux livres, dédiés au prince de Conti; l'*Arioste travesti* (1650) par D. L. T.; la *Guerre d'Enée en Italie* (1650) de Barciet; la *Suite du Virgile travesti* (1652) par Petit Jehan; l'*Ovide en belle humeur* (1653) de d'Assoucy. Les deux ouvrages de Brébeuf, le *VII<sup>e</sup> livre de l'Enéide travesti en vers burlesques* et le *Lucain travesty ou les guerres civiles de César et de Pompée en vers enjoués*, sont l'un de 1651, l'autre de 1656, et paraissent au moment où le genre burlesque commence à décliner et à lasser le public.

## CHAPITRE II

### CONDITIONS FAVORABLES A L'IMPORTATION DU BURLESQUE ÉTRANGER EN ANGLETERRE A L'ÉPOQUE DE LA RESTAURATION

Il est impossible de négliger l'importance de la France, de l'Italie et de l'Espagne dans l'histoire de la littérature anglaise à l'époque de la Restauration. Toute classique qu'elle se croyait, cette époque avait plus de rapports avec Paris, Rome et Madrid qu'avec l'Italie ancienne et l'Athènes de Périclès. Ce fut avec les Français, gais, intrépides, royalistes, doués d'un esprit débordant de vivacité, que les courtisans de Charles II se sentaient le plus en harmonie. Audacieux et galants, les beaux esprits de la cour de Louis XIV auraient enchanté les adhérents du roi d'Angleterre même si ceux-ci n'avaient pas été obligés de vivre dans leur milieu pendant les longues années d'un exil obligatoire.

Mais notons bien ceci. Quand ces influences étrangères et surtout françaises n'auraient jamais existé, le genre burlesque aurait trouvé en Angleterre, à l'époque de la Restauration, un sol bien préparé où il aurait pu se développer et fleurir. En littérature comme en politique, les systèmes appellent toujours des systèmes contraires et l'on est le plus souvent jeté d'un excès dans un autre. La poésie burlesque anglaise de la deuxième moitié du xvii<sup>e</sup> siècle est née en partie d'une réaction prévue contre la rigueur des mœurs puritaines, les excès du zèle religieux et l'intolérance en fait de dogme et de principes de morale. La vie des courtisans du roi, Charles II, fut celle d'une aristocratie dominante qui se

croyait solidement établie. Ses moyens, son esprit, son âme furent en harmonie avec la vogue d'une élégance cynique, froide et agressive. C'est la cour maintenant qui est l'arbitre des modes et qui donne le ton.

Dans la littérature, ce sont les goûts licencieux de la noblesse groupée autour du roi qui fournissent les sujets et les intrigues les plus goûtés. On témoigne une sympathie particulière pour la comédie aristophanesque dans laquelle le comique est coiffé du burlesque et du grotesque. Le public d'alors possède à un très haut degré le sentiment du comique allié au mépris de ce qui choque le bon sens commun. Heureux, prospères, brusques et positifs, les Anglais de la Restauration laissent jaillir dans leur vie commune le comique qu'ils aiment tant à percevoir.

Dans la formation de leur ton social et de leurs goûts littéraires, les mœurs de la France contemporaine jouent un rôle important (1). « C'est comme une invasion de la monarchie autoritaire de Louis XIV, de sa cour, de sa vie artistique et mondaine, de sa hiérarchie politique et intellectuelle sur une terre plus rude, où les grâces et les élégances du grand siècle se transposent en affectations fardées, sur un fond brutal » (2). Sous prétexte de s'inspirer des chefs-d'œuvre littéraires de leurs voisins d'outre-Manche, les royalistes anglais se mirent avec plus d'ardeur que de mesure à suivre les modes, à parler la langue et à se familiariser avec les belles-lettres françaises. Ils ne furent pas capables de comprendre l'esprit trop imposant de Malherbe. Il y a peu d'indices que Benserade, Segrais et Voiture aient eu des imitateurs parmi les exilés de la cour anglaise, bien que ceux-ci soient retour-

1. A. de Grisy, *Histoire de la comédie anglaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Préface, p. XII. Paris, 1878 ; L. Charlanne, *L'Influence française en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 229-231. Paris, 1906 ; Harvey-Jellie, *Sources du théâtre anglais*, chap. III, pp. 36-37. Paris, 1906.

2. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique et la Littérature en Angleterre*, p. 42. Paris, 1920 ; voir aussi : E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la Littérature anglaise*, pp. 586-587, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1925.

nés en Angleterre avec des idées sur la poésie pastorale provenant de l'étude de modèles français.

Il y avait cependant d'autres écrivains français dont le talent s'accordait mieux avec leur humeur enjouée. Ils s'infatuèrent des auteurs burlesques. Ils furent séduits par le génie de Scarron et de ses disciples les plus en vue. Le *Virgile travesty* fut reçu par eux avec une admiration excessive et provoqua, en quelques années, de nombreuses imitations. Entichés de trivialités dans les travestissements français, ces exercices dans le genre burlesque devinrent chez nous insupportablement lourds et grossiers.

Remarquons bien que l'importation en Angleterre des œuvres burlesques françaises du *xvii<sup>e</sup>* siècle fut très superficielle. A part Scarron, Dassoucy, Sorel et Furetière, la foule des « insectes du Parnasse » français fut inconnue des Anglais de la Restauration. Scarron seul exerça une influence sur le style de nos auteurs burlesques contemporains de Dryden, et cela, en grande partie, par l'intermédiaire des *Scarronides* de Charles Cotton (1). Les écrivains emprunteurs sont rarement influencés dans leur style par leurs contemporains étrangers, le prestige de l'acceptation publique étant nécessaire avant qu'un étranger n'ose faire des imitations directes. Par conséquent, il résulta du goût des Anglais pour le burlesque une littérature qui n'eut rien de français que l'inspiration et la forme et rien d'anglais que le cynisme brutal et le réalisme grossier. Le type de ce burlesque est le travestissement bouffon des anciens chefs-d'œuvre grecs et latins.

La Restauration est une période où la littérature peut être presque entièrement réduite à des éléments d'un unique sens. Les mêmes caractéristiques se manifestent dans tous ses genres et leur donnent un ton artificiel qui dénote la dis-

1. Charles Cotton (a) *Scarronides ; or, Virgil Travestie, being the First Book of Virgil's Æneis in English Burlesque*. London, 1664. (b) *Scarronides, or Virgil Travestie, a Mock Poem in imitation of the Fourth Book of Virgil's Æneis in English Burlesque*, London, 1665.

parition du bon naturel en faveur de mœurs frivoles et égoïstes (1). Jamais la littérature ne fut plus concentrée. Le grand air qu'on respire partout dans celle de l'époque élizabéthaine est absent des milieux où les écrivains doivent flatter les préjugés de leurs protecteurs. Les belles-lettres sont asservies aux goûts d'une classe aristocratique qui donne le ton à la société. Ceux qui en font partie ne peuvent réussir qu'en exprimant les idées et les sentiments qui lui sont agréables. Il résulte des conditions de cet asservissement que les écrivains cherchent des ressources littéraires dans le culte d'un froid réalisme. Donner de toute chose l'image la plus fidèle pour le plaisir de se moquer des ressemblances poétiques ; avilir, tourner en dérision, rien à ce moment qui plaise davantage. On y va de si bon cœur que bientôt il ne reste guère rien à travestir.

Le tempérament de l'époque est critique, et, pour la plupart, les chefs-d'œuvre qui en font la gloire sont des satires. Elles lui appartiennent et semblent renfermer son âme. La satire, la chanson licencieuse, le poème burlesque à thème satirique, la critique sous toutes ses formes prospèrent. Par satire il faut entendre une raillerie irrévérencieuse qui s'adresse surtout au passé et au régime politique récemment échoué. Dès le rétablissement de la monarchie, le *Hudibras* de Samuel Butler (2) lance la première attaque réglée selon les formes qui vont être adoptées par la foule de ses imitateurs.

Dans les poèmes burlesques et critiques de ces derniers, nous allons trouver un esprit positif et satirique qui ne veut pas admettre la suprématie des anciens sur les modernes. John Phillips nous en donne un bel exemple dans la dédicace

1. J. J. Jusserand, *Histoire abrégée de la littérature anglaise*, p. 154 Paris, 1896.

2. Samuel Butler, *Hudibras, The First Part, written in the time of the Late Wars*. London, 1662 ; *Hudibras, the Second Part, by the Authour of the First*. London, 1664 ; *Hudibras, the Third and Last Part, written by the Author of the First and Second Parts*. London, 1678-1679.

de sa traduction du sixième livre du *Virgile travesty* de Scarron (1). Il dit tout carrément : « Je vous présente ce sixième livre du *Virgile travesty* et je permets à tout le monde de juger s'il n'est pas juste que celui qui nous a fait si souvent pleurer quand nous étions jeunes, soit obligé de nous faire rire autant, maintenant que nous sommes grands. Nos maîtres d'école étaient des Enée et nos fesses des Turnus. Les Turnus ont toujours souffert le plus. A mon avis, les livres de Maron ne sont pas autre chose qu'une longue et joyeuse plaisanterie. Ainsi je ne fais que lui servir de commentateur en le débarrassant de son antique costume romain pour l'habiller selon la mode actuelle. N'est-ce pas vraiment comique que de voir Enée, le grand champion du monde, envoyé comme un sot consulter aux enfers un diseur de bonne aventure, quand il y avait sur la terre les deux oracles d'Apollon et la déesse sa mère, tous capables de lui donner d'aussi bons conseils ? De plus, c'était une énorme impolitesse de la part de Virgile de conduire son héros bien élevé jusqu'au palais de Pluton sans le faire entrer boire une rasade à la santé de Sa Majesté. »

On trouve d'autres preuves d'un manque de respect pour les anciens dans la préface d'*Ovidius exulans* (2), un poème en cinq épîtres et en vers burlesques, se disant « héroï-badin ». « J'ai fait, dit l'auteur inconnu, cette parodie plutôt par dépit, à force de voir paraître tous les jours, sous la protection des grands, des niaiseries laborieusement travaillées. Je ne peux croire faire tort au noble poète ; je lui rends plutôt un service insigne en traduisant ainsi sa muse... J'ai pensé d'abord dédier ce livre aux *diis manibus Maronis* de qui je suis certain d'avoir bien mérité, car, maintenant, il n'aura plus su-

1. John Phillips, *Maronides; or, Virgil travesty, being a Paraphrase of the Sixth Book of Virgil's Eneid in Burlesque verse*. Voir la Dédicace. London, 1673.

2. Naso Scarronomimus, *Ovidius Exulans; or, Ovid travestie, A Mock-Poem on Five Epistles of Ovid in English Burlesque*. London, 1673.

jet d'avoir honte de porter un bonnet de fou dans l'enfer, vu qu'il y en aura un autre à lui tenir compagnie. »

Des vers laudatoires adressés à l'auteur d'*Ovidius exulans* et signés R. L. et G. L. témoignent aussi de cette attitude irrespectueuse envers les anciens classiques. R. L. s'exprime ainsi : « Si Ovide avait raconté ses amours d'une façon semblable, son exil aurait été vite annulé. L'indécence est légitime dans ces vers, mais Ovide déshonora la belle poésie par les obscénités qu'il se permit. C'est pourquoi, César prince des poètes étant son juge, il a dû s'en aller tristement au Pont-Euxin. Mais notre traducteur évite la grossièreté et nous donne, à sa place, de l'esprit pur et chaste. Caton pourrait lire ce livre sans crainte ; jamais il ne verrait la dame Flore toute nue et débauchée. » Et l'autre flatteur dans ses vers intitulés *A son Ami sur son Livre* : « Si le grand Auguste vivait encore, il dirait : Ovide ainsi paré mériterait bien sa Livie. Votre livre plaira à tous sauf à vos rivaux, Hudibras, naturellement, excepté. Il est possible qu'un de la Cerde anglais se présente en criant que Virgile reste toujours suprême. Mais qu'il prenne garde, car nous saurons qu'il est fâché de ce que Hudibras ait eu autant de succès que Virgile. »

La vogue du burlesque, inséparablement unie en France aux désordres de la Fronde, s'identifia en Angleterre avec la guerre civile. A Paris elle sévit à peu près vingt ans pour disparaître avec une étonnante rapidité. La guerre burlesque de la Fronde terminée, Scarron se détourna du genre (1) et l'esprit classique, épuré et modifié, se rétablit dans la faveur publique. Mais hors de France, la popularité des *Odes*, du *Virgile travesty* et de la *Mazarinade* de Scarron

1. Voir l'Introduction du *Virgile travesty*, livre V, édition V. Fournel, Paris, 1876 : « Pour moi, je suis prêt d'abjurer un style qui a gâté tant de monde ; et sans le commandement exprès d'une personne de condition qui a toute sorte de pouvoir sur moi, je laisserais le Virgile à ceux qui en ont tant d'envie et me tiendrais à mon infructueuse charge de malade qui n'est que trop capable d'exercer un homme entier. »

ne perdit nullement sa vogue, et son œuvre qui ne piquait guère plus la curiosité des Français n'eût cessé pas d'être goûtée à l'étranger. Elle plaisait beaucoup en Angleterre (1) car elle avait des qualités très conformes à l'esprit social de l'époque de la Restauration. Elle était surtout réaliste. En outre, elle faisait connaître aux Anglais le procédé littéraire du meilleur des auteurs burlesques français. Elle leur révélait le moyen le plus plaisant d'introduire dans la poésie les termes familiers, vulgaires et souvent indécents, d'employer un langage autrefois jugé au-dessous de la dignité de la poésie et de faire confidence au lecteur de détails personnels.

Ce procédé « scarronesque » vint à point compléter le burlesque indigène. Car, en 1660, le genre était déjà aussi connu des Anglais que des Français (2). Depuis longtemps on s'acheminait assez spasmodiquement en Angleterre vers le burlesque (3). On n'a qu'à lire le *Rhyme of Sir Thopas* de Chaucer (4) les comédies-farces de Shakespeare, le théâtre de Ben Jonson et le *Knight of the Burning Pestle* de Beaumont et Fletcher (4) pour voir que les germes du burlesque avaient été semés dans le fertile sol anglais longtemps avant que l'influence des importations étrangères ne se fit sentir (5).

On ne s'étonne donc pas de trouver, dès la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, des poèmes renfermant des éléments bur-

1. Voir L. Charlanne, *L'Influence française en Angleterre au XVII<sup>e</sup> s.*, pp. 118-119. Paris, 1906 ; G. Langbaine, *The Lives and Characters of the English Dramatic Poets*, pp. 75 et 109. London, 1699.

2. Voir à propos de la parodie en Angleterre, O. Delepierre, *Essai sur la Parodie*, p. 181. London, 1870.

3. A. H. Upham, *The French Influence in English Literature*, p. 416. New-York, 1911.

4. Ces deux ouvrages burlesques ont été publiés par H. Morley dans *Burlesque Plays and Poems*. London, 1885.

5. Voir S. E. Leavitt, *op. cit.*, pp. 108-109. « Without doubt the Restoration with its lawlessness and licence made it easy for travesty to gain a foothold in England, and once the pernicious weed got a start, it was bound to find ready admirers among tavern poets and their numerous friends. Considerable influence may have come from abroad, but there is evidence that the seeds were already in English soil before this foreign influence began to make itself felt. »

lesques qui deviendront encore plus intenses dans quelques années. Dans les *Musarum Deliciae* (1) de John Mennes et de James Smith une série de lettres, dont la dernière est datée de janvier 1640, a décidément le ton burlesque. Signalons dans ce recueil amusant : *To Parson Weeks, An Invitation to London* ; *To a Friend upon a Journey to Epsom Wells* ; *To a Friend upon his Marriage* ; *The Answer*. Dans *Wit Restor'd* (2), un recueil de poèmes libertins fait par l'éditeur du volume de 1650, et donné au public en 1658, se trouvent d'autres lettres qu'on prétend avoir été écrites par Smith à Mennes au temps où celui-ci commandait une troupe de cavalerie contre les Ecossais. Ces lettres, aussi, ont le ton burlesque et fourmillent d'expressions familières et de rimes bizarres. Elles sont composées en distiques rimés de quatre mesures, et, seul, l'élément du travestissement leur manque.

Smith et Mennes connaissaient si bien la société contemporaine qu'on est tenté de croire qu'ils trouvèrent leur inspiration burlesque dans l'atmosphère d'un milieu tout-à-fait anglais. Leurs lettres n'ont rien de vraiment nouveau ni d'étranger, et il est possible que le vers de huit syllabes se soit présenté à leur attention comme la forme comique la plus simple et la plus commode. D'ailleurs, il avait déjà été employé par John Cleveland (3), l'ami de Samuel Butler, dans quelques-unes de ses satires politiques et générales.

A ce fonds national vint s'ajouter le burlesque français créé par Scarron que les cavaliers royalistes, réfugiés loin des dangers de la guerre civile, avaient goûté au temps de sa floraison. En France, la liberté de la presse permit de faire

1. Mennes (sir John) et Smith (Dr James), *Musarum Deliciae ; or, the Muse's Recreation, containing severall Pieces of Sportive Wit*. London, 1651.

2. Id., *Wit Restor'd in severall Select Poems*. London, 1658.

3. Voir les *Poems of John Cleveland*, édités par J. M. Berdan. New-Haven, 1911 ; Voir aussi J. H. B. Masterman, *The Age of Milton*, p. 140, London, 1901. Masterman dit à propos du séjour de Cleveland à Londres : « Here his closest friend was Butler, whose *Hudibras* was in no slight degree modelled on the work of the older satirist. »

du burlesque sans crainte de poursuites judiciaires. En Angleterre, au contraire, avant la rentrée de Charles II, la rigidité intransigeante de la discipline puritaine aurait effectivement entravé l'expression de la verve libertine qui s'empara de plus en plus de l'esprit des royalistes exilés en France. C'est pour cela et, aussi, parce que les menus détails de la vie littéraire qui, à Paris, étaient tous connus des gens d'épée et de robe, excitaient à peine en Angleterre un intérêt spasmodique et passager que nous n'avons pas de documents permettant de préciser la date où fut importé chez nous le burlesque de Scarron.

Il paraît que Richard Flecknoe fut un des premiers de nos écrivains à connaître l'œuvre du créateur du burlesque français. Il fait l'éloge de ce qu'il appelle le génie de Scarron dans le prologue, intitulé *Entrance into Verse*, de son *Diarium* (1). Cet ouvrage n'a pas de traits burlesques et ne peut pas être considéré comme un poème travesti. Cependant, il est possible que Flecknoe, en imitant au moins un passage du *Virgile travesty*, ait aidé, inconsciemment si l'on veut, à frayer un chemin au burlesque au début même de l'époque de la Restauration. Les premiers vers du sixième *Jornada* du *Dia-*

1. Richard Flecknoe, *Diarium* ; or. *Journall*. London, 1656. Dans le prologue Flecknoe parle de « Scarron le Malade, le meilleur génie que la France ait encore eu » :

« Being Diarium to write  
« Whose Genius shall I invite ?  
« Or of whose Muse invoke the Favour  
« To assist me in my Labour ?  
« Greek Aristophanes, or Plautus  
« In Latin where not many a Fault is,  
« Or in Spanish of Cervantes  
« Excellent in's way I grant is,  
« Or of Scarron le Malade  
« Best yet France has ever had,  
« Or Secchia Rapita's Author,  
« In Italian has no Fault there,  
« Or our English Doctor Smith  
« Whose Muse so bonny is and blithe,  
« Or, in fine, of Sir John Mennis,  
« For excellence yieldeth not to anys :  
« Faith, once I'll trust unto my own  
« For trifling yieldeth unto none. »

*rium* nous semblent être inspirés, sinon imités, de ceux de l'*Enéide* de Scarron que nous citons à leur suite. Voici la description que Flecknoe nous donne du jour qui point :

And now Aurora blushing red,  
Came stealing out of Titan's bed,  
Whilst the hours that swiftly run,  
Harness'd the horses of the Sun.  
Now Chanticleer with stretcht-out wings,  
The glad approach of Phoebus sings.  
While Bats and Owles, and birds of night  
Were all confounded, put to flight.  
All which is only for to say  
In Poets' language, that 'twas day.

Scarron se permet de semblables extravagances de langage descriptif dans les vers qui suivent :

La lune et toutes ses suivantes,  
Ce sont les étoiles errantes,  
Se retiroient sans faire bruit,  
Ainsi que les oiseaux de nuit,  
Et l'aurore, franche coquette,  
Laissant ronfler dans sa couchette  
Son cocu caduc et grison,  
Se promenoit par l'horizon,  
Peignant la surface des choses  
D'une belle couleur de roses :  
Cela veut dire que le jour  
Après la nuit vint à son tour (1).

Mais Anthony à Wood désigne à John Denham une place antérieure parmi les innovateurs du burlesque en Angleterre. Il dit à son propos (2) : « En 1653, ou vers ce temps, Denham retourna en Angleterre, et, se trouvant dans un embarras

1. Scarron, *Virgile travesty*, p. 266, éd. Fournel. Paris, 1876.

2. Anthony à Wood, *Athenae Oxonienses*. Article « John Denham », vol. III, pp. 823-824, éd. Bliss. London, 1817.

financier, fut généreusement reçu par le comte de Pembroke, à Wilton, où, comme aussi à Londres, il resta plus d'un an. Pendant ce temps, il traduisit en vers burlesques un chant de l'*Enéide* de Virgile, mais je ne saurais dire s'il le publia. » Si cela est vrai, Denham fut le premier poète anglais à s'occuper du genre burlesque proprement dit. Mais aucune des traductions qu'il fit imprimer n'entre dans les limites mêmes les plus étendues du genre. Tandis que presque tous nos traducteurs burlesques du *xvii<sup>e</sup>* siècle le sont artificiellement, par une sorte de procédé voulu, Denham se montre sincère, consciencieux et désireux de ne pas rabaisser la gloire des chefs-d'œuvre de l'antiquité.

Nous avons essayé d'énumérer les principaux moyens dont se servent les écrivains burlesques. C'est, en premier lieu, l'exagération sous toutes ses formes ; ce sont aussi, très souvent, des rapprochements imprévus et extraordinaires. Le bon esprit est l'association piquante et inattendue de deux choses qui ne se ressemblent pas : l'esprit faux est l'acharnement à vouloir trouver un rapport entre des choses qui ne peuvent être rapprochées les unes des autres. Les auteurs burlesques emploient aussi les jeux de mots qui consistent à rebondir, en quelque sorte, sur un mot pour en tirer toute espèce de prestiges. Ils aboutissent à ce qu'aujourd'hui nous appelons calembour. Enfin il y a la parodie, qui est comme le couronnement du burlesque.

Il n'y a rien de tout cela dans l'œuvre de Denham. D'ailleurs, il s'exprime en termes si peu équivoques à propos de la vogue du burlesque en France et en Italie, qu'il est fort probable que Wood s'est trompé en lui attribuant un poème burlesque inconnu. Il a fait des réflexions significatives sur le genre dans la préface de la *Destruction of Troy* (1), publiée en 1656, mais composée plusieurs années auparavant. Il dé-

1. John Denham, *The Destruction of Troy ; An Essay on the Second Book of Virgil's Eneid*. London, 1656 ; Id., *Poems and Translations*, p. 23. London, 1709.

fend ainsi son procédé « modernisant » : « Si ce déguisement — je voudrais trouver un meilleur nom — que je lui ai imposé ne sied pas naturellement et convenablement à une personne si sérieuse, il peut, cependant, lui convenir mieux que l'habit de fou dans lequel les Français et les Italiens l'ont récemment affublé. Du moins j'espère qu'il n'aura pas l'air d'être contrefait par l'exagération ou la diminution de quelque partie de son ensemble. » Cette apologie a pu être cause que Wood confondit le procédé « modernisant » de Denham avec celui des auteurs burlesques contemporains.

Dans le recueil de vers enjoués intitulé *Wit Restored in several Select Poems* (1) se trouve un poème de James Smith sous le titre de *The Innovation of Penelope and Ulysses* (2) qui reproduit les mêmes caractéristiques que nous avons remarquées dans les lettres en vers échangées par Smith et Mennes. Dans ce poème le ton épistolaire s'allie aux procédés généraux des travestissements littéraires et donne à cette composition bizarre un caractère burlesque que nous avons vu faire défaut aux lettres reproduites dans la collection de 1651. Smith énonça dans la préface son intention « to sing a new song sung of old by Ovid » (3), mais ce fut la nouveauté d'une telle innovation plutôt que le désir de travestir Ovide qui le poussa à faire ce tort à la mémoire d'un si noble poète. Le succès, si vif qu'il fût, qu'il remporta par ses plaisanteries bouffonnes ne l'incita pas à en faire d'autres.

Il est probable que Smith composa l'*Innovation of Penelope and Ulysses* en 1640 ou peu de temps avant cette date (4). Elle est donc antérieure au *Typhon* de Scarron à qui, naturel-

1. Dr James Smith, *op. cit.*

2. Ce poème est publié dans les pages 139-162 de *Wit Restor'd in several Select Poems*. London, 1658.

3. Page 148 de *Wit Restor'd*, etc...

4. V. L. Jones, *English Satire, 1650-1700*. Thèse de l'Université de Harvard. Voir p. 442, note, 1911. Parmi les épîtres dédicatoires qui précèdent le texte de l'*Innovation*, il y a des vers louangeurs censés être composés par James Atkins, John Mennes, l'auteur lui-même, et James Massinger. Ce dernier mourut vers le milieu de mars, 1640.

lement, Smith n'est pas redevable de l'inspiration, de la forme ou du ton de ses bouffonneries. Il n'avait pas d'ouvrage original à travestir. Partant, au sens exact du terme, l'*Innovation* n'est pas un travestissement. Comme le *Typhon*, elle est plutôt un poème bouffon. Il suffit de faire la lecture, même superficielle, de cette composition courte et extravagante pour se persuader qu'elle se range parmi les premiers modèles des travestissements qui, quelque quinze ans plus tard, vont paraître si abondamment.

La première chose qui frappe l'attention du lecteur, c'est l'attitude irrespectueuse du poète envers la littérature classique ancienne. Ses facéties railleuses font penser aux plaisanteries flétrissantes de l'auteur du *Typhon*. Mais elles n'ont pas la même délicatesse dans la moquerie ni cette grande originalité dans l'exécution qui font tout le mérite de l'œuvre burlesque de Scarron. Ulysse et Pénélope sont travestis en gens communs, pour ne pas dire vulgaires. Pénélope est chagrine de ne pas revoir son mari le plus tôt possible après la prise de Troie. Elle se plaint de l'absence inexcusable de son « pretty Duck », de son « Pigsnie » en des termes si naïfs et si peu recherchés qu'ils n'ont guère un ton héroïque digne d'une si grande dame. Voici la conclusion de sa supplication à un mari apparemment oublieux de la dévotion désintéressée de sa femme :

But send me word, and 'ere thou want ransome,  
Being a man so comely and so handsome,  
I'll sell my Smocke both from my back and belly,  
Ere thou want Money, Meat or Cloathes, I tell ye.

Bien que moins spontanés et moins divertissants que les absurdités chronologiques de Scarron, les anachronismes que conçoit la verve comique de Smith sont parfois piquants et spirituels. Choisissons au hasard celui-ci, car ils sont nombreux :

She thus adorned to meet her youthful Lover  
Heard by a Post-boy, he was new come over :  
She then prepares a banquet very neat,  
Yet there was not a bit of Butcher's meat,  
But Pyes and Capons, Rabbits, Larks and Fruit ;  
Orion on a Dolphin, with his Harpe,  
And in the midst of all these dishes stood  
A platter of pease porridge, wondrous good.

Ce poème fait sans d'autre but que d'être tout simplement amusant a ceci en commun avec le *Typhon* de Scarron : il a dû beaucoup contribuer par sa popularité à faire connaître au public anglais les premiers principes du travestissement et de la parodie d'œuvres classiques.

L'impulsion donnée à l'éclosion du génie burlesque par les approches vers ce genre que nous venons d'énumérer fut secondée par l'expression forte et franche du mépris dans lequel étaient tombés les romans héroïques qui, vingt ans auparavant, avaient passionné les lecteurs anglais.

Jusqu'à la fin du règne de James I<sup>er</sup>, Rabelais et Montaigne avaient été les seuls grands écrivains français à exercer une influence sensible sur la littérature anglaise. Le mariage du roi Charles I<sup>er</sup> avec une princesse française, Henriette Marie, qui avait le goût des sentiments raffinés et du style précieux, fit que, dès le début du nouveau règne, les rapports entre les civilisations française et anglaise se firent plus étroits. Les courtisans de Charles I<sup>er</sup> n'avaient désormais qu'à se dépouiller de leurs préjugés nationaux pour se mettre en voie de profiter de la supérieure culture française. Ils ne manquèrent pas une si belle occasion, et, presque sans s'en apercevoir, ils voyaient s'établir chez eux une société intellectuelle où l'on s'amusait à exagérer l'importance des minuties de la galanterie, du badinage élégant et des jeux d'esprit. Ces modes eurent vite une grande vogue à la cour de Charles I<sup>er</sup>. On y encouragea les excès littéraires auxquels

aimaient s'exercer les pédants de l'Hôtel de Rambouillet.

Mais ces excès ne s'imposèrent pas de façon uniforme. Ils rencontrèrent, d'une part, des enthousiastes indulgents ; d'autre part, ils provoquèrent des adversaires indignés (1). Les deux camps devaient prendre les armes dès que la vogue du roman pastoral fut lancée en Angleterre. Les romans héroïques et pastoraux avaient joui d'une popularité remarquable en France pendant les trois premières décades du xvii<sup>e</sup> siècle (2). On ne semblait pas se lasser des aventures interminables des héros dévoués et malheureux. On ne s'offensait pas encore de leurs exploits grandioses et impossibles, ni de leur fausse sentimentalité grotesquement exagérée. Le goût de ce genre passa vite en Angleterre où on se mit à lire avidement les romans français dans le texte original ou dans de nombreuses traductions. On joua des pièces de théâtre aux épisodes romanesques. On essaya de faire des romans anglais sur le modèle de l'*Astrée*. On fit des premiers pas dans le genre héroï-comique même avant qu'il ne fût très connu en France. En effet, avant la restauration de Charles II, il s'en fallait de peu que le drame héroïque ne fût déjà créé en Angleterre. L'exagération des sentiments, la conception grandiose de l'amour, l'intensité de l'action dramatique, les élans fougueux d'éloquence — tout cela s'offrait aux futurs auteurs de ce drame comme aux parodistes qui allaient entrer à leur suite sur la scène de la littérature anglaise.

L'activité et la hardiesse de ces ennemis du style héroïque, à l'époque de la Restauration, sont faciles à expliquer. Si l'on examine attentivement la littérature entre 1660 et 1700 on y rencontrera une étrange race de révoltés qui habitaient les bas-fonds du monde littéraire et rivalisaient d'audace avec les fourbes de Pétrone. Ils étaient, pour la plupart, des tra-

1. Consulter : P. Morillot, *Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours*. Paris, 1893 ; G. Reynier, *Le roman sentimental avant l'Astrée*. Paris, 1908 ; T. F. Crane, *Les Héros de Roman. Dialogue de Nicolas Boileau Despreaux*. Voir l'Introduction. Boston, 1902.

2. A. H. Upham, *French Influence in English Literature*, pp. 413-414.

ducteurs-parodistes et des satiriques de mérite très inégal. Quelques-uns avaient du talent littéraire ; d'autres étaient médiocres, comme par exemple l'auteur de l'*Irish Hudibras*, or *Fingallian Prince* (1) qui exprima, dans sa préface, des doutes sur la valeur de son œuvre et dont l'extrême modestie ne fut que trop justifiée. Sa plaisanterie simplement triviale, la lourdeur et l'obscurité de son style rendent pénible la lecture de son poème. Il ignorait, comme beaucoup de ses confrères de « Grub-Street », l'art de badiner agréablement. Il n'y a rien de plus ennuyeux que les discours enfantins de son Nees. D'autres auteurs groupés dans cette catégorie secondaire étaient cependant doués d'une gaieté franche, mais grossière. Ils ménageaient habilement leurs effets, mais se laissaient aller parfois à l'exagération et se plaisaient trop aux scènes d'ivresse et de gloutonnerie.

Tous ces écrivains faisaient d'ailleurs une large part à la satire. Ils excellaient à observer et à peindre les ridicules, et ce caractère même s'est isolé en se développant pour constituer un genre distinct. Enfin les meilleurs d'entre eux recherchaient le vrai. Moins timides, moins scrupuleux que les auteurs sérieux, ils décrivaient les choses avec un singulier bonheur d'expression. Tous ces traits se montrent dans les divers ouvrages qui parurent à cette époque. Quelque varié que soit leur art, c'est de traductions que ces auteurs se sont occupés le plus volontiers. Ils adoptaient un procédé nouveau (2) qu'ils trouvaient commode, car il les dispensait d'inventer un sujet et favorisait leurs audaces.

1. James Farewell, *The Irish Hudibras ; or Fingallian Prince, taken from the sixth book of Virgil's Æneids and adapted to the present times* London, 1689.

2. Voir sur l'évolution de la nouvelle théorie de traduction J. E. Spingarn, *Critical Essays of the Seventeenth Century*. Introduction, pp. XLVIII-LVII, 3 vol. Oxford, 1908 ; A. F. Upham, *The French Influence in English Literature*, pp. 427-434. New-York, 1911 ; A. F. B. Clark, *op. cit.*, pp. 109-112. Des témoignages importants de cette tendance « modernisante » se trouvent dans les œuvres suivantes :

Howell (James), *Familiar Letters*, vol. II, p. 544, éd. Jacobs. London, 1892 ; Davenant (William), *Gondibert*, commencé en 1646, publié en

C'était plutôt dans le but de flatter les nobles protecteurs dont ils dépendaient que par plaisir ou par goût des belles-lettres que les beaux-esprits s'occupaient d'écrire. Débauchés, intrépides et sans gêne, ils se distinguaient tous par la liberté de leurs propos et par le peu de respect qu'ils portaient aux grands personnages de l'époque et de l'antiquité. Si leurs mœurs étaient libres, leurs écrits l'étaient davantage. Licencieux et indisciplinés, ils se faisaient gloire d'être libertins en littérature, comme dans leur vie privée. C'est sans doute pour cela qu'ils excellaient dans le genre qu'ils préféraient, le travestissement des anciens classiques. L'abondance de leurs invectives, leur mépris de l'autorité et des conventions littéraires, leur enthousiasme, et la franchise de leurs protestations contre la supériorité de l'antiquité excitent notre admiration. Ils font penser aux plus courageux auteurs de l'époque élisabéthaine, avec qui, d'ailleurs, ils prenaient garde de se mesurer. Ils reconnaissaient que chaque époque a le droit de juger l'antiquité selon ses propres lumières. Ils n'ignoraient pas, en même temps, que les littératures modernes offrent un trésor de chefs-d'œuvre auquel la connaissance des langues étrangères donne accès.

Ces chefs-d'œuvre sortis de leur cadre national, les traducteurs-parodistes n'hésitaient pas à les affubler d'un costume vulgaire et bizarre. Il nous semble, à nous autres lecteurs du <sup>xx</sup>e siècle, que les modes littéraires d'alors changeaient comme la mode des chapeaux et des robes. Le *Plutarque* de North et de Holland, le *Montaigne* de Florio et le *Sénèque* de Lodge dataient de moins d'un siècle et déjà ils semblaient fantastiques, presque inintelligibles aux contemporains de Dryden. Les « plusieurs écrivains » et les « personnes de qualité » qui prétendaient refaire les travaux déjà

1651. Davenant parle des anciens dans la Préface sur un ton très indépendant ; Hobbes (Thomas), *Reply to the Preface of Gondibert*. London, 1650. Voir Chalmers, *English Poets*, VI, p. 372 ; Denham (John), *Poems and Translations*, p. 23. London, 1709 ; Cowley (Abraham), *Pindaric Odes*. Voir Cowley's Works, vol. I, p. 183-184, London, 1710.

noblement exécutés par leurs grands-parents visaient plus à une uniformité d'ensemble qu'à un effet éclatant.

Affranchis de la contrainte classique ils eurent recours à l'emploi de termes argotiques et de langue vulgaire. Ils jugèrent que leur façon grossière de parler conviendrait admirablement aux dieux et aux héros de légende. Ils osèrent affirmer qu'il n'y avait pas parmi les œuvres classiques un seul texte dont le sens exact ne pût être aussi bien exprimé en anglais populaire. Ainsi le miroir qu'ils présentèrent aux auteurs grecs et latins refléta toujours la même image. C'est qu'ils se bornèrent à suivre fidèlement les préceptes de Dryden qui proclamait que la première qualité requise d'un traducteur méritant d'être lu est une profonde connaissance de la langue qu'il traduit ainsi que de celle dans laquelle il traduit. Selon lui, si l'imperfection est permise, elle doit se rapporter à la langue dans laquelle l'œuvre originale est écrite. Certes, un grand nombre des traducteurs contemporains connaissent mal les langues classiques et furent obligés de suppléer à ce défaut par la lecture assidue de versions françaises.

Au fond, ce fut une entière satisfaction avec leur époque qui, entre 1660 et 1700, portait les écrivains burlesques anglais à disputer aux anciens leur prétendue supériorité. Les grandes conceptions et les beaux sentiments héroïques qui avaient constitué la gloire et l'importance de l'antiquité n'étant plus en accord avec les principes de vivre, d'agir et de penser du xvii<sup>e</sup> siècle, il fallait les moderniser ou, s'ils étaient trop extravagants, les tourner en ridicule. Et puisqu'ils avaient besoin d'être adaptés ainsi, ils ne méritaient assurément pas ces louanges excessives que les siècles moins éclairés leur avaient faites. Ainsi raisonnaient les ennemis de l'antiquité. Nous allons voir comment, à l'instar de Samuel Butler qui, entre autres choses, en voulait aux fausses sciences et à la pédanterie, ces disciples enthousiastes se mirent à cœur-joie à rabaisser la grandeur des anciens.

A tout prix ils voulurent faire comprendre à leurs lecteurs

qu'Homère n'a rien fait qui vaille. Ils s'efforcèrent de leur persuader que les querelles des dieux dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssee*, la vanité et la goinfreterie des héros, les discours ennuyeux et interminables qu'ils s'adressent en plein combat, les invraisemblances, les contradictions, les répétitions, les détails surchargés, les épithètes invariables, les comparaisons ridicules, tout cela est matière à critiques. Quant à Virgile, il n'est pas mieux qu'Homère. Les *Métamorphoses* d'Ovide ne valent pas les pièces modernes du même genre. Lucien, parodiste lui-même, prête par plus d'un défaut à la parodie. En somme, tous les anciens doivent être remis à neuf, et, avec eux, leurs imitateurs, les poètes précieux et les faiseurs de romans héroïques.

A travers la masse d'ouvrages burlesques qu'ils ont publiée, un même esprit circule, facile à reconnaître. C'est l'esprit de l'époque, le bon sens pratique allié à une franchise brutale. S'il n'est pas de nature à inspirer les œuvres les plus achevées de la littérature anglaise, cet esprit suffit encore à rendre intéressants les poèmes satiriques et burlesques si nombreux après 1660. Qu'à leurs contemporains friands de sentiments faux ou convenus les burlesques offrent des pamphlets moqueurs ; qu'ils narguent les anciens raffinés, invraisemblables et pompeux ; qu'ils raillent la sentimentalité puérile des romanciers à la mode en parlant au besoin leur langage ; qu'ils exposent les erreurs et les mensonges de l'histoire ancienne ; c'est partout la même malice grosse, souvent grossière et injuste.



## DEUXIÈME PARTIE

---

### L'INFLUENCE DES IMPORTATIONS BURLESQUES FRANÇAISES

#### I

#### Le « Typhon » de Scarron traduit en anglais.

En 1644 Scarron publia le *Typhon* ou la *Gigantomachie* (1). Ce poème bouffon en cinq chants n'est pas du burlesque proprement dit, vu que Scarron n'eut pas de modèle antérieur à travestir. Typhon et les autres géants, au lieu d'être des figures travesties, sont tout simplement des personnages grotesques ayant une existence légendaire et abstraite. Ainsi Scarron pouvait les dépeindre sous la physionomie qu'il lui plaisait de leur donner sans qu'il y eût opposition réelle entre leur nature primitive et la vulgarité plaisante de leurs actes et paroles. Il faudrait donc appeler le *Typhon* un poème bouffon, comme on appelle *Don Japhet d'Arménie*, l'*Héritier Ridicule* et les *Jodelet* des comédies bouffonnes. C'est ainsi, d'ailleurs, que Scarron lui-même les a qualifiées.

Il existe en anglais deux traductions du *Typhon* dont la première, qui date de 1665, est d'un auteur anonyme (2). Ber-

1. Paul Scarron, *Typhon, ou la Gigantomachie, Poème burlesque*, dédié à Mgr l'Eminentissime Cardinal Mazarin. Paris, 1644.

2. Anonyme, *Typhon; or, the Gyants War with the Gods. A Mock Poem in Five Cantos*. London, 1665.

nard de Mandeville, auteur de la *Fable des Abeilles* n'acquit pas beaucoup de gloire en publiant un *Typhon* en 1704 (1). Ce poème burlesque n'entre pas dans l'époque de la Restauration, mais nous avons cru bien faire de l'examiner vu qu'il est fait dans la tradition du burlesque de Cotton, de Monsey et de Radcliffe. Comme le *Typhon* de Scarron fraya en quelque sorte le chemin au burlesque en France au xvii<sup>e</sup> siècle, la première traduction anglaise, bien que médiocre, dut beaucoup contribuer à rendre la poésie burlesque populaire en Angleterre à la même époque. Pour les Anglais d'alors c'était du pur burlesque, car, en général, ils ne tenaient pas compte des distinctions entre le bouffon et le burlesque. Ils classaient dans cette catégorie toute littérature qui avait des qualités « badines et enjouées. »

La traduction est assez consciencieusement faite, et le traducteur — John Phillips (1631-1706) peut-être (2) — suit de près le texte de Scarron, ne s'en écartant que pour insérer dans son récit des polissonneries de son propre cru. Ce que Scarron dit bien dans un seul vers se partage entre quatre dans la version anglaise. Scarron dit tout court :

Après avoir bien diné  
Jusqu'au ventre déboutonné.

Mais cela ne plaît pas au traducteur passionné de détails réalistes. Il aime mieux dire :

1. Bernard de Mandeville, *Typhon ; or the Wars between the Gods and Giants. A Burlesque Poem in imitation of Mons. Scarron*. London, 1704. Voir la Conclusion de cette thèse.

2. John Phillips, neveu de Milton, est regardé universellement — mais sans preuves suffisantes — comme le traducteur. Son nom ne se trouve pas dans le catalogue de la bibliothèque bodleienne (édition de 1843) comme auteur de ce *Typhon*. Il y a, d'ailleurs, entre le *Gyants War* et les *Maronides* de Phillips un si grand écart du style, du vocabulaire et de la précision dans la traduction que nous sommes portés à croire, avec M. Leavitt, que les deux poèmes peuvent guère être le fruit d'un même esprit. Voir S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 113.

That Typhon having with a Spoon  
Big as is an English Wherry  
Crambed as much as Gut could carry  
Of Whales white broth and of the meat,  
Which in his Maw could cause a heat.

La traduction devient de plus en plus libre au fur et à mesure que l'auteur avance dans son travail, de sorte que le commencement du quatrième chant a très peu en commun avec le début du même chant dans le *Typhon* de Scarron :

Il étoit entre chien et loup  
Lorsque Jupiter fit son coup,  
Et changea les divines têtes,  
En autant de terrestres bêtes.  
Ces dieux affligés et dolents  
A cheminer ne sont pas lents,  
Ils vont du pied, comme des Basques,  
Et ni plus ni moins que des masques,  
Qui viennent de perdre un Momon,  
Ne s'entre-disent rien de bon ;  
Mais l'œil tristé et la tête basse,  
S'éloignent d'où la tope-masse  
Leur a donné mortel échec,  
Mettant leurs pochettes à sec.  
Ces pauvres Dieux masqués de même,  
L'œil pleurant et la face blême,  
De se voir ainsi débellés,  
Par ces colosses rebellés,  
Avaient perdu le mot pour rire,  
S'entre-regardaient sans rien dire,  
Chacun traversant les guérets,  
Faisant à part mille regrets,  
Tant de se voir sans nulle bottes,  
Patrouiller au milieu des crottes,  
Que leur bagage perdu,  
Qui ne leur sera pas rendu

Enfin si bien ils cheminèrent,  
Et si bien les pieds ils menèrent,  
Qu'un matin ils virent les eaux  
Du fameux Fleuve à sept canaux.

Paul SCARRON, *Typhon*, chant IV, pp. 510-511.

It was just now'tween Dog and Bitch,  
Or Hawk and Buzzard (chuse you which)  
The Gods adventur'd out of Wood  
For they behalves had understood  
Of Gyants course ; and each had thought  
There was no danger to be caught :  
For from the biggest to the least,  
Each God was turn'd into a beast  
Or bird ; their hazard nothing so,  
That they should stand in fear of foe.  
Gyants, although they oft pass by,  
Yet when a Ram or Goat they Spie ;  
In this same place an Hound, an Ape,  
A Cow, or beast of different shape,  
In other place a Rat, of nature,  
(No matter which) for land or water ;  
They little dream'd that there should lie  
In any beast a Deity,  
For who is he that, as he pass,  
Would once imagine that a cow at grass  
Should be a God ? (1).

Le récit de l'assaut fait par Encelade contre la demeure céleste des Dieux est encore plus libre de ton. Remarquons les trivialités, les sous-entendus grivois que le traducteur introduit dans sa version, sans en avoir l'exemple dans les vers correspondants du *Typhon* de Scarron.

Lors Dieu sait quelle peur surprit  
Jupiter, qui par aventure

1. *The Gyants War*, chant IV, pp. 101-103.

Faisoit cette sotte ouverture.  
Qu'il me pardonne s'il lui plait,  
Si je dis que tout Dieu qu'il est,  
A l'aspect de ce gros visage,  
Il pensa perdre le courage,  
Au moins, s'écria-t-il bien fort  
Miséricorde, je suis mort ! (1)

Now by great chance as Jove would ha't,  
He having got a worm in pate,  
While other of the Gods were sleeping,  
Had near-hand dearly paid for peeping :  
For standing high upon a cricket,  
Withhand he open'd heaven's wicket ;

Encelades began to run :  
Ods wouns, quoth Jove, we're all undone.  
Both were amaz'd ; but Gyant pist  
A mighty river ere he list  
Look back : then seeing Jove to nod ;  
Let Jove be ne'er so much a God,  
Quoth he, I'll to him, and relate,  
As Prophet, his prodigious fate.  
But Jove was not so much a fool  
To stay when Gyant put up tool :  
For you may think, twould stir his blood  
To see the Gyant piss a floud,  
And then return with courage new  
And knowing better what to do,  
Wisely clapt to the wicket, and  
Cry'd to the Gyant, Prethee stand,  
And cool thy heels (2).

On pense à un copiste au crayon alerte et facile qui entreprend de rendre plus licencieuses les images déjà assez libres

1. Scarron, *op. cit.*, chant III, pp. 498-499.

2. *The Gyants War*, chant III, pp. 64-66.

de Scarron. Il y a là quelque chose de répugnant pour les esprits sévères et les goûts délicats. Car cette charge, toute honteuse qu'elle est, n'est pas même faite avec candeur, par un esprit qui ne voit que le côté plaisant des choses. Le traducteur montre assez qu'il ne comprenait pas le sel de l'original. Il n'a pas saisi les points par lesquels Scarron obtient ses effets comiques. Il n'a pas su s'exprimer avec une malice naïve et sans prétention. Enfin, son poème n'est pas d'un comique entraînant et irrésistible. C'est une traduction qui, dénuée d'exactitude, et déparée par une grossièreté voulue, fait mal au cœur. Il n'y a pas dans les vers que nous allons citer un franc succès de rire susceptible de faire passer l'audace du traducteur. Il n'y a pas de quoi même intéresser les esprits les plus frands de burlesque. Scarron aimait fort les trivialités, mais il savait faire autre chose. Son traducteur n'est que bouffon et le poème qu'il a fait n'est qu'une imitation lointaine, dépouillée de toute ressemblance directe. On aurait peine à découvrir quelques réminiscences du texte de Scarron. Il y a seulement une ressemblance de fond. Les détails et l'exécution diffèrent entièrement et portent dans chaque ouvrage l'empreinte particulière de l'auteur. On le verra bien dans ces deux citations :

A son cri, Junon éveillée,  
Vint à lui toute débraillée,  
Et criant bien fort, trahison !  
Eveilla toute la maison (1)

With this his voice  
Juno awoke, and hearing noise,  
Came running : she for haste had spread  
An old blue Apron on her head ;  
And on her breach in stead of coat,  
A thread-bare Cloak not worth a groat :  
« Twas Gammed's ; but I shall spare

1. Scarron, *op. cit.*, p. 498.

To shew its cause of being there,  
Juno through cranny did espy  
Encelades was standing by ;  
And judging fit (as she had reason)  
Extended mouth to utter Treason ;  
And she was not of chops so small  
But that she could full loudly bawl (1).

Le caractère et la physionomie des dieux et les idées vagues et contradictoires qu'en ont données les mythologues laissaient beaucoup de latitude aux poètes. Ils en ont profité sans, d'ailleurs, se ressembler, sauf pour le fond de leur récit. Considérons, par exemple :

Sur ces piteuses entrefaites,  
Deux dieux avec des escoupettes,  
Vinrent se joindre à Jupiter,  
Qui ne faisoit que tempêter ;  
Criant que l'on me donne un foudre,  
Ma mèche, et ma boîte à poudre (2).

Two of the Gods with sword in hand  
Rusht headlong in : the one cry'd stand.  
Jove meanwhile keeps a heavy pother :  
Some powder here, the rogues to smother ;  
My thunder bolt, my match, my flask,  
Now come you dogs, I'll set a task (3).

Ici, comme partout ailleurs, l'imitation n'est pas fidèle. Les plaisanteries que l'auteur introduit de son propre chef ne naissent pas du récit de Scarron et ne paraissent pas s'être présentées d'elles-mêmes sans avoir coûté aucune peine. Elles sont déplacées et répandues sans ménagement. Le traducteur n'a pas su éviter, comme Scarron, les écueils bien dangereux

1. *The Gyants War*, chant III, pp. 66-67.

2. Scarron, *op. cit.*, p. 499.

3. *The Gyants War*, chant III, p. 67.

qui menacent les parodistes : l'esprit d'aigreur, la bassesse de l'expression et l'obscénité. Le style de sa version est plus simple, plus naïf que celui de l'original, mais il n'a pas appris à distinguer le simple et le naïf du plat et du bouffon. Scarron n'ignorait pas que le style le moins noble doit avoir sa noblesse. Son traducteur ne savait pas que, pour donner à la poésie burlesque son véritable caractère, il faut que l'imitation soit fidèle sans être servile ou contrainte, que la parodie soit sévère sans aigreur et naïve sans bassesse. C'est pour cela que sa traduction est inférieure (1).

## II

### Virgile travesti.

#### I. — Les *Scarronides* de Charles Cotton. 1664 et 1665.

On peut dire que l'avènement du genre burlesque proprement dit en Angleterre date de 1664, car c'est alors que Charles Cotton donna au public ses *Scarronides* ou le *Premier Livre de l'Enéide de Virgile en vers burlesques* (2). La popularité (3) dont jouit ce poème dès sa publication donne à Cotton la première place dans le groupe de parodistes mal inspirés qui s'empressèrent aussitôt de renchérir sur son exemple.

Ce fut le succès de tous les ouvrages de Scarron et surtout de son *Virgile travesti*, dont le premier livre, publié en 1648, suivit de près le *Typhon*, qui lança la vogue du travestissement en France, et par répercussion, en Angleterre (4). Le public

1. S. E. Leavitt, *Paul Scarron and English Travesty*. Voir p. 113. *Studies in Philology*, vol. XVI. North Carolina, 1919.

2. Charles Cotton, *Scarronides ; or, Virgil Travestie, being The First Book of Virgil's Eneis in English Burlesque*. London, 1664, 2<sup>e</sup> éd., 1665 ; aussi : *Scarronides ; or, Virgil Travestie. A Mock Poem in imitation of the fourth Book of Virgil's Æneis in English Burlesque*. London, 1665. Autres éditions en 1670, 1672, 1678, 1682, 1709, 1776, 1804, 1807.

3. Huit éditions des *Scarronides* furent publiées entre 1664 et 1709.

4. *Camb. Hist. of E Litt.*, IX, 10, p. 256.

français s'était pris d'enthousiasme pour cette intrépide invention littéraire, et la Fronde, se rencontrant à point nommé, lui donna un plus large essor. Remarquons que le genre burlesque ne fut pas créé par la Fronde, mais lorsqu'il pénétra en France, comme le goût du travestissement en Angleterre, il trouva un sol favorable à son développement. La Fronde fut une guerre d'armées indisciplinées, d'ambitions trop vastes, de pamphlets et de vers au lieu de combats. Et Scarron, qui rallia les rimailleurs et les anima contre Mazarin, fut le chef indiscuté de cette guerre bouffonne. La « burlescomanie » française devenant, en peu de temps, une frénésie et ne connaissant pas de bornes, se fit châtier par Boileau et, après une vingtaine d'années, n'excita plus d'intérêt.

Personne ne fut plus qualifié que Charles Cotton à faire passer en Angleterre la vogue du travestissement scarro-nesque. Il habitait Paris vers 1648, c'est-à-dire au temps de la publication du premier livre du *Virgile travesty*, dont il prit aussitôt connaissance. Cotton connut plus à fond la littérature française qu'aucun courtisan du futur roi Charles II, exilé à cette époque en France (1). Il traduisit plusieurs parties de l'*Astrée* qui jouissait alors d'une grande popularité. Il fit des versions anglaises de quelques poèmes de Théophile, de Maynard, de Racan, de Benserade et de deux épigrammes de Desportes et de Bertaut (2). On trouve, dans le recueil de ses vers publié en 1689 (3), quatre-vingts traductions faites du latin, de l'italien et du français, et dix-sept poèmes-épîtres,

1. Voir A. H. Upham, *The French Influence in English Literature*, pp. 411-412. New-York, 1911. Cotton fit de nombreuses traductions de livres français, parmi lesquels : a) *The Morall Philosophy of the Stoicks*. Englished by C. C., 1664 ; b) *The History of the Life of the Duke of Espernon*. Englished by C. C., 1670 ; c) *Horace. A French Tragedy*. Englished by C. C., 1671 ; d) *The Commentaries of B. de Lasseran-Massencome, seigneur de Montluc*. Translated by C. C., 1674 ; e) *The Fair One of Tunis*. Translated out of French by C. Cotton, 1674 ; f.) *The Essays of Mons. de Montaigne*. New rendred into English by C. C., 1685 ; g) *Memoirs of the Sieur de Pontis*. Englished by C. C., 1694.

2. Voir *Poems of Charles Cotton*, éd. J. R. Tutin. London, 1903 ; éd. J. B. Beresford. London, 1923.

3. Charles Cotton, *Poems on Several Occasions*. London, 1689.

récits et descriptions burlesques. Les titres d'un grand nombre de ces poèmes indiquent suffisamment leur origine française. On voit des *Amours*, des *Estrennes*, des *Rondeaux*, des *Virelais* et des *Stanzas irréguliers* (sic). Disons en passant que les traductions que Cotton fit des poètes contemporains français jettent une lumière toute particulière sur son importance comme poète lyrique. Il y a dans ses vers sérieux un gracieux lyrisme impossible à expliquer si l'on en cherche l'inspiration et le modèle dans les œuvres de ses prédécesseurs et contemporains anglais. Il aimait la poésie française dont il avait pris le goût avant même d'aller voyager en France. Ainsi donc, il était bien préparé d'avance à être l'innovateur du travestissement en Angleterre.

Les *Scarronides* qu'il publia en deux livres en 1664 et en 1665 ne sont pas une traduction du *Virgile travesty* de Scarron, mais une adaptation qui lui doit son inspiration et son fond. Elles ont le même sujet, la même forme, les mêmes vers ; elles font rire par les mêmes procédés burlesques. Tout à fait dans le genre scarronesque, elles sont, cependant, inférieures à tous points de vue à l'*Enéide* française, vu qu'elles sont composées avec une extrême négligence et une grossièreté impardonnable. Cotton n'avait ni la finesse d'esprit de Scarron ni sa faculté extraordinaire d'animer son récit par les saillies rafraîchissantes d'une espièglerie malicieuse. Ses *Scarronides* sont moins une imitation du travestissement français qu'une suite de l'*Innovation of Penelope and Ulysses* de James Smith.

Gerard Langbaine (1) et Theophilus Cibber (2), critiques très consciencieux du reste, mais d'un jugement qui n'était pas infaillible, enthousiasmés de ce qu'ils aimaient appeler l'originalité de Cotton, lui ont accordé une supériorité très

1. Gerard Langbaine, *An Account of the English Dramatic Poets*, p. 76. London, 1691.

2. Theophilus Cibber, *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, vol. I p. 302, 5 vol. London, 1753.

nette sur Scarron. Mais l'analyse impartiale de ses poèmes travestis révèle la vraie valeur de ces compositions. Elle nous fait connaître un poète doué d'un talent littéraire considérable, et d'un esprit prompt à saisir tout ce qui prête au ridicule et apte à le décrire avec humour. Elle nous révèle aussi un poète qui fait ses vers avec une telle facilité qu'il leur donne une tournure négligée, des rimes extravagantes et un style trop mal soigné même pour une œuvre badine.

Et cependant son renom de poète burlesque fut grand et remarquable. Les *Scarronides* passèrent par quinze éditions, dont la dernière date de 1807 — ce qui prouve que le goût littéraire ne s'épura pas entièrement en Angleterre pendant l'époque qu'il est convenu d'appeler « classique ». Les poèmes divers de Cotton, publiés en 1689, dont certains révèlent un beau lyrisme, beaucoup d'élégance et de bon goût, ne furent pas réimprimés avant 1810. Quelques-uns abondent, il est vrai, en indécidables, mais c'est là un défaut à reprocher à presque tous les auteurs de l'époque de la Restauration. Notons ici, en faveur de Cotton, qu'en écrivant ses parodies, il ne se permit pas plus de libertés que d'autres poètes burlesques ne s'en étaient permis avant et après lui dans leurs parodies d'Homère, de Lucien, d'Horace et d'Ovide.

Le premier livre des *Scarronides* parut environ deux ans après la publication de la première partie de *Hudibras*, c'est-à-dire, au moment où la vogue du burlesque venait d'être si avantageusement lancée par Butler. Le public attendait d'autres ouvrages dans le nouveau style. Les *Scarronides* parurent donc sous les auspices les plus favorables et jouirent immédiatement d'un plein succès que certains critiques peu généreux attribuaient à leur publication opportune sous la protection de *Hudibras*.

Du vivant du poète six éditions des *Scarronides* furent imprimées, mais Cotton semblait avoir honte de cet ouvrage, le plus populaire de ses écrits. Cependant son goût pour le

burlesque ne doit pas surprendre. On en rencontre des traces dans ses poésies mondaines (1). Il a tout simplement suivi le mouvement qui commençait à entraîner tous les esprits de son temps. Il a cédé à la mode et aux sollicitations de ses amis. Mais il ne semble pas se tromper comme tant d'autres sur la valeur de cette poésie. Dès 1670 il se sent poussé par son enthousiasme naturel vers de plus grands sujets et ne témoigne qu'une bien médiocre estime à ses bouffonneries antérieures. D'après de nombreuses allusions faites dans ses épîtres et ailleurs (2) on sait qu'il se jeta dans le burlesque par nécessité et non par choix. On lui demandait du burlesque, et il fit de son mieux. Ce mieux, admettons-le, fut supérieur aux productions des autres écrivains contemporains. Naturellement, on excepte toujours Butler. S'il était libre de choisir, Cotton aurait préféré prendre la défense du beau et du bien et maintenir leurs droits imprescriptibles dans la littérature et l'art. C'est au nom de ce double principe qu'il aurait condamné le burlesque. S'il s'amuse dans ce

1. Voir John Beresford, *Poems of Charles Cotton*, 1630-1687. London, 1923. *A Voyage to Ireland in Burlesque*, pp. 293-308. *Burlesque upon the Great Frost*, 309-317. *On the Great Eater of Gray's Inn*, p. 325-326.

2. Charles Cotton, *The History of the Life of the Duke of Espernon*. London, 1669-1670. Voir la Dédicace : *Burlesque upon Burlesque*, etc... London, 1675, Voir le Prologue où Cotton dit de son poème :

« For a fine piece' twas not intended  
« Since in a month' twas both begun and ended. »

Il continue sur le même ton dans l'Epilogue :

« In the precious age we live in,  
« Most people are so lewdly given,  
« Coarse hempen trash is sooner read  
« Than poems of a finer thread. »

Ce qui le fait ...

...wisely choose  
« To dizen up his dirty muse,  
« In such an odd fantastic weed.  
« As every one he knows will read,  
« Yet he is wise enough to know,  
« His muse however sings too low ;  
« (Though warbling in the newest fashion),  
« To work a work of reformation ;  
« And so writ thus (to tell you true)  
« To please himself as well as you. »

genre, il ne se fait aucune illusion sur le mérite de ses badinages. Il est persuadé que ses œuvres corrompent le bon goût, arrêtent la production des belles œuvres et nuisent à leur succès.

On pourrait reprocher à Cotton de se mettre en contradiction avec lui-même. Porté naturellement à l'indécision, il traite les sujets qu'on lui indique. Si le burlesque ne lui paraît pas digne d'une haute estime, il y voit un agréable assaisonnement de la préciosité, ou un exercice plaisant. Il l'envisage sous ce double aspect, comme en témoignent, d'une part, certaines de ses poésies diverses, d'autre part, ses *Scarronides*. Enfin, il s'est amusé de ses propres fantaisies. La parodie qu'il a laissé publier, de son propre aveu, lui a fort peu coûté et n'est à ses yeux qu'un délassement d'esprit. Il ne regrette pas le temps qu'il a perdu dans ces occupations, car il l'a perdu agréablement.

Si l'on compare ses poèmes avec ceux de Smith et de Menes dont nous avons parlé, on constate aussitôt que ses vers irréguliers se distinguent par l'accent d'une inspiration regrettable, si l'on veut, mais franche, sincère et parfois vraiment poétique. Ils ne sont jamais lourds ni ennuyeux. Ils vont leur petit chemin avec une vigueur mâle et une précision de maître.

Aujourd'hui, on jugerait sans doute défavorablement le *Virgile travesty* de Cotton. On ne nierait cependant pas qu'il n'ait beaucoup plu à ses contemporains et aux beaux esprits du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pepys note dans son Journal (1) qu'en revenant chez lui, il arrête ses pas dans la cour de l'église de Saint-Paul, où, malgré le flux muqueux dont un de ses yeux est affligé, il voit un plaisant poème burlesque intitulé *Scarro-*

1. Samuel Pepys, *Diary*, vol. I, le 2 mars 1663-1664, éd. H. B. Wheatley, 3 vol. London, 1923. « Up, my eye mightily out of order with the rheum that is fallen down into it. However by coach, endeavoured to have waited upon my Lord Sandwich... and so fairly walked home again, calling at Saint Paul's Churchyard, and there looked upon a pretty burlesque poem called, *Scarronides*; or, *Virgile Travesty* extraordinary good. »

*nides* : or, *Virgile Travesty* qu'il trouve « extraordinairement bon ».

On reproche aux *Scarronides* leur indécence et leur grossièreté. Mais il est à remarquer que les premières éditions du poème ne furent pas souillées de tant d'obscénités que les dernières. Nous ne savons pas pourquoi Cotton les fit entrer dans les éditions postérieures, mais nous voulons croire qu'elles n'indiquent pas chez lui le rabaissement du sentiment de l'art, ni chez le grand public de l'époque, la dépravation du goût littéraire. Nous aimons à les imputer aux suggestions d'amis intéressés ou d'un libraire peu scrupuleux, qui, pour en profiter davantage, aurait exigé plus de piquant dans le récit burlesque.

Admettons que les *Scarronides* ont très peu de mérite. Nous nous empressons d'ajouter que les compositions les plus médiocres de Cotton sont relevées par un esprit joyeux, sain et optimiste et par une extraordinaire humanité. Pour Charles Lamb il fut « ce bon et joyeux M. Cotton qui partage avec nous ses richesses et sa pauvreté, ses joies et ses chagrins, sa tranquillité et ses agitations ».

La confrontation du texte du *Virgile travesty* de Scarron (1) et de celui de Cotton (2) nous assure que ce dernier connut la parodie de Scarron et en tira bon parti. Comme elle, l'*Enéide* de Cotton offre d'agréables épisodes. L'imagination du poète lui vient en aide. Elle le porte à amplifier des esquisses bouffonnes. Il en résulte quelques défauts, des énumérations trop longues, des surcharges dans les descriptions, et un excès de gaieté comique. Scarron est plus discret, plus fin. Il sait faire sourire et railler légèrement. Cotton obtient, en revanche, d'heureux effets par l'exagération de ses plai-

1. Paul Scarron, *Le Virgile travesty en vers burlesques*, livres I et II. Paris, 1648 ; Id., *Le Virgile travestie en vers burlesques par Scarron, avec la suite de Moreau de Braséi*, éd. V. Fournel. Paris, 1857. Nouvelle éd. Paris, 1876.

2. C. Cotton, *Scarronides ; or Virgil Travestie*. Book I. London, 1664 ; Book IV. London, 1665.

santeries et l'entassement presque incohérent d'idées et de mots qui s'entrechoquent.

Cotton n'a pas traduit le *Virgile* de Scarron. Il a préféré suivre le texte latin en y appliquant les principes burlesques et le procédé poétique de Samuel Butler (1). Au lieu du vers de quatre mesures employé par Scarron, il a choisi une forme irrégulière, un mélange de vers de huit et de neuf syllabes. Partout, par le ton de son burlesque, par l'indélicatesse de ses sentiments et par la tournure toute anglaise qu'il leur donne, il se montre le disciple de Butler plutôt que l'imitateur de Scarron. Son gros rire à gorge déployée ne ressemble aucunement au sourire fin et malicieux du petit cul-de-jatte. De parti pris, semble-t-il, Cotton rabaisse encore plus que Scarron la dignité épique de l'*Enéide*. Il a l'air de vouloir renchérir sur les méchancetés de l'archétype du burlesque français. Par l'absence presque totale de sympathie et par un esprit cruellement logique, il réussit à déformer le récit de *Virgile* sans garder aucun respect pour ce qu'il renferme de beau et de noble. En effet, les *Scarronides* sont une adaptation et non pas une traduction de l'épopée scarronesque. Seulement dans les cas où les deux auteurs se détournent du texte original pour ne rien refuser à leur verve burlesque, on remarque que Cotton fait au *Virgile travesty* des emprunts plus ou moins directs. Par exemple, lorsque Enée contemple les tableaux qui embellissent l'intérieur du temple de Didon, il s'étonne d'y voir la représentation de ses exploits de héros troyen. Scarron lui fait crier :

Il n'est pays si reculé  
Où notre nom ne soit pas allé ! (2)

1. S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 111. « Quite a number of passages in the *Scarronides* appear at first sight to be similar to the *Virgile*, but most of these similarities are probably due to the fact that they are based on a common model. » A. Chalmers, *Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*, p. 70. London, 1810. « In his burlesque poems Butler appears to have been his model, but we have the Hudibrastic measure only. »

2. Paul Scarron, *Virgile travesty*, p. 71, éd. Fournel.

Dans les *Scarronides* son exclamation est sensiblement pareille :

How came these here to be pictured thus,  
Sure all the world has heard of us (1).

Le burlesque de Scarron a sa source dans le contraste entre les sentiments et les personnages élevés de l'épopée et les pensées et les personnages mesquins du travestissement qu'il en fait. Par cette méthode tout se transforme et se dégrade. Jupiter, Junon, Vénus, Enée, Didon, toutes les nobles figures mythologiques subissent une transformation honteuse. Chez Cotton ainsi que chez Scarron, les dieux et les déesses sont en proie aux passions les plus déshonorantes. Junon est une belle-mère acariâtre et rancunière. Vénus est coquette et impudique. Didon est une commère voluptueuse qui se console facilement de la mort de Sichée, son mari. Avec Enée, ils ont surtout beau jeu. Mais Scarron le travestit avec beaucoup plus de sympathie et de bienveillance que Cotton. Pour l'auteur du *Virgile travesty* il reste le *pius Encas* de Virgile sous la forme d'un gros gaillard frais, naïf, pleurard et bien content de soi-même. Toujours fort poli, il se conduit en homme bien élevé, a le cœur sensible et pleure comme un veau au moindre prétexte. Si superstitieux qu'il soit, il est très courageux, marche l'épée à la main contre ses ennemis, en criant à tue-tête qu'il va se battre, et, surprise extraordinaire, se lance en pleine bataille, résolu à vendre cher sa vie. Lorsqu'il est forcé de prendre les armes et que ses adversaires le serrent de près, il fait des tours de force, dérouté des armes formidables et se conduit en véritable héros. Voilà l'Enée

1. Charles Cotton, *Scarronides* ; or, *Virgil Travestie*, p. 38, éd. de 1672. Cf. aussi Scarron, *op. cit.*, p. 177 :

« Elle chercha dans sa cervelle  
« Quelque mode de mort ... »

et Cotton, *op. cit.*, p. 140 :

« In Mind she weighed as she sat crying,  
« What kind of death... »

de Virgile et de Scarron. Peint par Cotton, il est bien le type de l'homme cérémonieux, mais son caractère est composé d'éléments plus simples. On dirait un rustre ignorant, brutal, lourd, et assommant de gaucheries, doublé d'un soldat professionnel débauché, mercenaire et poltron.

Il suffit de parcourir les premiers vers du *Virgile* de Cotton pour voir combien il rabaisse davantage les personnages du poème déjà suffisamment travestis par Scarron.

But, O my Muse ! put me in mind,  
To which of the Gods was he unkind.  
Or what the Plague did Juno mean,  
(That cross-grained, peevish, scolding Quean,  
That scratching, caterwauling Puss),  
To use an honest Fellow thus ?  
(To curry him like Pelts at Tanners),  
Have Goddesses no better Manners ? (1)

Petite Muse au nez camard  
Qui m'a fait auteur goguenard,  
Et qui, quoi que mon mal empire,  
Me fais pourtant quelquefois rire ;  
Dis-moi bien comment et pourquoi,  
Junon sans honneur et sans foy,  
Persécuta ce galant homme  
Sans lequel nous n'aurions pas Rome  
Ni tous ces illustres Romains ? (2)

Pour Cotton, les héros troyens sont des rustres, des fourbes, des ivrognes qu'il faut « noyer dans les égouts ». Junon se plaint de l'impossibilité où elle se trouve de faire du mal à ces misérables. Il ne vaut guère la peine, dit-elle, d'être la sœur et la femme de Jupiter, si on ne peut pas les perdre.

1. Charles Cotton, *Scarronides*, p. 3, éd. 1664.

2. Paul Scarron, *Virgile travesty*, p. 2, éd. 1648.

Notons dans le passage qui suit, le réalisme cru et brutal des descriptions, l'introduction de comparaisons prosaïques et familières : « Parson's Dock and Billingsgate », et le portrait antipathique de Junon. Cotton n'a pas la malice plaisante de Scarron. Il a l'esprit trop fort et trop lourd :

Aeneas had not been o'the water  
Above an hour, or such a matter ;  
No further row'd than we may rate  
'Twixt Parson's Dock and Billingsgate,  
Or say betwixt Dover and Callice,  
When Juno (full of her old Malice)  
Thus with herself began to mutter :  
Cannot I drown these Crows in the Gutter ?  
Must they go on fearing no Colours ?  
And cannot I squander their Scullers ?  
Must these same Trojan Rascals nose me,  
Because the Fates (forsooth) oppose me ?  
Pallas could burn Wherries and Gallies,  
And clatter Mortall's bones like Tallies ;  
But I, Jove's Sister, and his Wife,  
Can do no Mischief for my Life.  
Juno enrag'd and fretting thus,  
Runs me into one Eolus (1).

Cette pauvre race Troyenne  
Dessus la mer sicilienne,  
Comme après bon vin bon cheval  
Resvoit sans songer à nul mal.  
Ils avaient tous le vent en poupe,  
Et n'estoit pas un de la troupe  
Qui ne chantât des Léridas,  
Des lampons et des ouydas,  
Et mille autres telles denrées

1. Charles Cotton, *op. cit.*, pp. 6-7.

Quand sur les plaines azurées  
Junon par la trappe des Cieux  
Par malheur vint jeter les yeux,  
Quand elle les vit ainsi rire,  
Elle en accrût si fort son ire  
Que si son lacet n'eût rompu,  
Outre qu'elle avait bien repû,  
Je crois, Dieu veuille avoir son âme,  
L'esprit donc quasi perversi ;  
J'en auray donc le démenti  
Cria-t-elle et cette gueusaille  
A ma barbe fera gogaille ?  
Et moi qui suis sans me vanter  
Sœur et femme de Jupiter  
Je ne pourrai quoi que je fasse  
Perdre cette maudite race ?  
La Déesse à beau pied sans lance  
S'en alla trouver Eolus (1).

Cotton déshonore davantage les dieux et les héros de l'antiquité.

Comparons les descriptions d'Eolus, maître des vents, et remarquons combien le portrait tracé par Cotton est plus grossier et plus repoussant que celui esquissé par Scarron.

This Eolus, as stories tell us,  
Could backward blow like a Smith's bellows  
A Day, a Week, a Month together,  
And by his farting make foul weather.  
Blow Men and Trees and Houses down ;  
Great Ships and almost Fishes drown.  
He was, in fine, the loud'st of Farters.  
Yet could command his Hinder Quarters,  
Correct his Tayl and only blow  
If there occasion were, or so (2) ;

1. Paul Scarron, *op. cit.*, pp. 6-7.

2. Charles Cotton, *op. cit.*, p. 8.

Røy non pas des plus absolus,  
Car les vents dont il est le maitre,  
Lui font souvent bien du bissêtre,  
Estans inconstans et légers,  
Mais pour éviter les dangers,  
Il les tient dans une caverne,  
Où l'on ne va pas sans lanterne.  
Autrement ces séditieux  
Soulever feroient terre et cieux,  
C'est pourquoi craignant leur folie  
Ils les emprisonne, il les lie ;  
Mais le vent, coulis seulement,  
Sort quand il veut impunément (1).

Aussi :

To this same King, Queen Juno posted,  
And thus in flatt'ring terms accosted..  
Thou mighty King whose potent sway  
The lawless Blustrers do obey ;  
Whose nod the stubborn'st winds do dread ;  
(Even although in Scotland bred)  
Thou whose unruly Empire reaches  
As far as the wide Compass stretches ;  
Hear a poor Queen's Request and say  
Thou'lt do it ; for I must have no Nay.  
There are a few Tatter-de-malions,  
That (with a pox) would be Italians,  
And into Latium now are going,  
With Oars and Skulls, tugging and rowing,  
A crew of drunken, roaring Ruffins,  
Lewd, wand'ring, sturdy Ragamuffins,  
Rascals I hate, as I do Garlick (2).

C'est donc là que la Dame vint.  
Voici le discours qu'elle tint

1. Paul Scarron, *op. cit.*, pp. 9-10.
2. Charles Cotton, *op. cit.*, pp. 10-11.

Quasi parole pour parole,  
Au Roy des quatre vents, Eole,  
O toy qui fais ce qui te plaît,  
Du Sud, du Nord, de l'Ouest, de l'Est,  
Et qui de mon espoux, et frère,  
Roy des hommes, des Dieux le père,  
As-tu le don de rendre l'air,  
Comme tu veux obscur ou clair ?  
Une caravane Troyenne  
Vogue dessus la mer Tyrenne  
Ce sont gens qui ne valent rien,  
Ausquels je ne veux pas grand bien  
Ils espèrent en Italie,  
Leur retraite bien établie,  
Chargez de hardes et d'escus,  
Et de leurs Penates vaincus (1)

Cotton se plaît aux sentiments bas et grossiers. Scarron est irrespectueux, mais se garde de faire parler la femme de Jupiter comme une aventurière dévergondée :

I must confess, since that sad season  
Pigmalion cut my Husband's weazen,  
This only (not to mince the Matter)  
Is he has made my Mouth to water.  
But may I first Jove implore,  
Sink thorow this my Chamber floor,  
Down quick into the Cellar's Bottom,  
Ere I commit the thing you wot on,  
Or anything by lust's suggestion  
That my good Name may bring in question (2)

Depuis la mort du cher Sichée,  
Je ne m'étois point requinquée,  
Et qui m'eût parlé d'un mari

1. Paul Scarron, *op. cit.*, pp. 10-11.

2. Charles Cotton, *op. cit.*, livre IV, p. 4-5, éd. 1665.

N'eût pas été mon favori.  
Mais, depuis que j'ai vu mon hôte,  
Mon corps, percé de côte en côte,  
(Je te le confesse, ma sœur)  
A fort mal conservé mon cœur.  
Ma blessure n'est que trop vraie,  
Je saigne d'une même plaie,  
Je sens les mêmes accidents  
Qui m'inquiètent le dedans (1).

Cotton attribue aux personnages de l'épopée des sentiments d'un matérialisme choquant et des qualités sordides et repoussantes.

Eolus hark'ned to this Story  
With no small Pride, no little Glory ;  
To have a Queen so gay and trim,  
Come to request a Boon of him,  
But the Wench i'th' tail of the Preamble  
Oh that ! That made his Bowels wamble.  
(And Wind, you know (under correction)  
Is a main causer of erection).  
He, listening stood, wrigling and scraping,  
But durst not bow for fear of scaping.  
Until at last with Cap in hand, Sir,  
He returned his modest Answer.  
O Queen (quoth he) my thanks are real,  
That you will use your servant Eol :  
And should I not pay your Civility,  
To th'ut most of my poor Ability,  
Who are great Jove's Sister and Wife,  
It were e'en a pity of my Life.  
I'll play these rake-hells such a hunts-up,  
Shall make'em glad to turn their rumps-up (2).

A cela que dit Maistre Eole,  
J'aurois la cervelle bien folle,

1. Paul Scarron, *op. cit.*, éd. V. Fournel. Paris, 1858, p. 126.
2. Charles Cotton, *op. cit.*, pp. 11-12.

Si je ne vous disois oüy,  
Respondit-il tout réjouy,  
Et descouvrant sa tête chauve,  
Qui fut jadis de couleur fauve,  
C'est à vous, Madame, à commander,  
Et je n'ay rien qu'à seconder,  
Les volontés de ma Princesse ;  
Sans m'enquérir pourquoi, ni qu'est-ce  
Par vous j'ay dans le firmament  
Un assez bel appartement,  
Par vous Jupiter favorable  
M'admet à sa divine table,  
Où j'avale tant de Nectar  
Que je m'en trouve gras à lard (1).

Nous reconnâtrons volontiers que Charles Cotton posséda avec une certaine vivacité de dialogue un réel talent de versificateur. Il ne nous coûte pas d'avouer qu'il force le rire par la bizarrerie des noms propres, l'imprévu des situations et l'intensité de la plaisanterie! Mais c'est là du comique inférieur et, ajoutons-le, assez facile. Son burlesque, très anglais dans sa force et sa rudesse, a ceci en commun avec celui de Scarron que c'est un genre de plaisanterie qui excite le rire par le contraste ridicule des oppositions. Comme Scarron, Cotton fait agir en homme du commun un héros de légende ; il tourne en ridicule des pages de mythologie conçues déjà sérieusement ; il cherche des rapprochements extravagants entre des choses tout à fait opposées ; il rapetisse le grand et transforme le sublime en vulgaire.

On peut dire du burlesque de Scarron et de Cotton qu'il n'a pas un plan établi à l'avance. Il marche au hasard, amené par la plaisanterie du sujet, sans se soucier du logique des personnages ni de l'unité de la forme. Sans suivre pas à pas les deux auteurs, on rencontre souvent dans les paradoxes,

1. Paul Scarron, *op. cit.*, p. 12, éd. 1648.

les observations et les anachronismes, des ressemblances (1) qui prouvent que, si Cotton n'a pas imité le *Virgile* de Scarron, du moins il y a trouvé l'inspiration de son travestissement du poète latin. Ses *Scarronides* ne sont qu'une adaptation du *Virgile travesty* destinée à un public moins cultivé.

## II. — Les *Scarronides* de R. Monsey. 1665.

Les *Scarronides* de R. Monsey (2) ont plus d'un trait commun avec celles de Cotton, mais elles ne ressemblent aucunement au *Virgile* de Scarron, ni à cette parodie du deuxième livre de l'*Enéide* dont la dédicace est signée Du Teil (3), ni à l'*Enéide de Virgile en vers burlesques, livre septième*, de Brébeuf (4) (la page du titre ne porte pas de nom d'auteur). Monsey reconnut en Butler, non en Scarron, le maître dont il fallait suivre l'exemple. La finesse d'esprit et la délicatesse dans la raillerie — premières qualités du « raccourci de toutes les misères humaines » — manquent au caractère trop masculin de Monsey. Chez lui tout est sensuel et indé-

1. S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 112, cite les passages suivants : *Virgile*, p. 66 : « J'aurai plaisir... » ; *Scarronides*, p. 29 : « She is a queen... » ; *Virgile*, p. 84 : « Les beaux conviés... » ; *Scarronides*, p. 52 : « She served... » ; *Virgile*, p. 167 : « Il gratte... » ; *Scarronides*, p. 97 : « In this quandary... » ; *Virgile*, p. 185 : « Frappant sur quiconque... » ; *Scarronides*, p. 146 : « Nancy... ». Voici la conclusion que M. Leavitt a tirée de la comparaison de ces passages et d'autres semblables : « These and other similarities make it fairly certain that Cotton owes Scarron somewhat more than mere inspiration for his travesty. But the fact that he falls so far short of Scarron's aptness for anachronism and overlooks altogether his numerous digressions (one of Scarron's most effective humoristic touches) makes it seem equally certain that he did not duly appreciate the *Virgile travesty*. »

2. R. Monsey, *Scarronides, being the second (and seventh) Book of Virgil's Æneis translated into English Burlesque*. London, 1665.

3. Du Teil, *L'Enéide de Virgile*, livre second, dédié à Mgr de Barillon, conseiller du Roy et précédé d'une page du titre inscrite ainsi : *La Nopce burlesque, ou le Combat des Centaures et des Lapithes*. Paris, 1651.

4. *L'Enéide de Virgile en vers burlesques, livre septième*, par G. de Brébeuf. Paris, 1650.

cent. Il ne recule pas devant les expressions les plus grossières. Comme Cotton, il pousse la plaisanterie aux extrêmes limites. Mais l'imagination plus vive du premier fait passer plus facilement ses indécences. C'est toujours le même défaut qui gâte les poètes burlesques anglais, continuateurs de la tradition de Butler. Monsey n'est pas sans talent burlesque. Souvent il égale Cotton ; il le surpasse plus d'une fois par l'éclat de sa gaieté. Il est à l'occasion — mais elles sont très rares, ces occasions ! — le plus délicat des poètes burlesques contemporains de Dryden, et ce n'est pas dire beaucoup ! En revanche, il tombe souvent dans une obscénité rebutante. Il y a chez lui de la rusticité et quelque chose de cette verve rude et peu discrète, mais vigoureuse qui est propre à Smith et à Mennes. Citons la description du cheval de bois amené entre les murs de Troie et percé dans le flanc par la lance de Laocoon. On voit combien Monsey confond le plaisant du bon burlesque avec la franchise des œuvres les plus libertines. On voit aussi combien peu son burlesque ressemble au burlesque de Scarron et du Teil.

A huge great horse they sent us hither,  
Ill luck, the Devil and all together ;  
In him six hundred men they put,  
I think Old Nick was in his gutt ;  
Altho some men say there were no more  
Men, than five hundred ninety-four.  
All tall and lusty war-like Chuffs.  
For most men say they were in Buffs.  
This Trojan horse as Homer notes,  
Was filled with Men instead of Oates ;  
Provender good enough, alas !  
For what is mortal man but grass !

R. MONSEY, *op. cit.*, v. 128-139.

Il plut donc à la destinée  
Qu'ils vissent une haquenée,

Si vous voulez cheval à pas.  
Lequel des deux n'importe pas.  
Je ne sais comment diable ils firent,  
Dans ce grand travail ils bastirent  
Toutes sortes de logemens,  
Sans oublier des aisemens ;  
Puis de munitions et d'armes  
Et de leurs plus hardis gendarmes  
Tous altérés de notre sang,  
Ils emplirent le vaste flanc.

SCARRON, *op. cit.*, liv. II, p. 6, éd. 1648.

Il plut donc à Dame Minerve  
De mettre aux Gregois dans la verve  
De bâtir un cheval de bois.  
Plus haut, plus grand, plus gros deux fois  
Que la montagne tout entière  
Qui leur en prêta la matière.  
Ce fut le fameux Saint Ida  
Qui pour ce grand hallebreda  
Vit tous ce grand bois de futaie,  
Contraints de loger à la haie ;  
Je ne sais pas de quels quartiers  
Ils pêchèrent des charpentiers,  
Mais ils en eurent à revendre  
D'entrepreneurs pour entreprendre,  
Tout cela nous joua le tour.

DU TEIL, *op. cit.*, pp. 8-9.

Et puis :

With this he ran with might and main,  
And thrust it through and through again,  
And lifting up his hindmost leg,  
He pull'd it out, as't were a pegg.  
He jerkt his sides and firckt his toby,  
Like aspen leaf then shook his hobby.  
And straight from his disgorged belly

Sent such a sound I cannot tell ye.  
Have you not seen a kilderkin  
Fill'd up with liquor to the brim,  
Which when you strike it with your fist  
If speaks no louder than it list ;  
But when it sounds most wondrous dull  
You all conclude the barrell's full.

R. MONSEY, *op. cit.*, v. 84-91.

Cela dit, d'une lance gaye  
Il fit au cheval une plaie.  
Son vaste ventre en retentit.  
Plus d'un Gregois en esmeutit.  
Car on a sceu depuis la chose,  
Certes ce ne fut pas sans cause ;  
Ulysse a confessé depuis  
Que ce coup lui fit un pertuis  
Droit au beau milieu de la panse,  
Il en fut quitte pour la transe,  
Et pour s'escrier je suis mort,  
Dont un chacun le blasma fort.  
Il voua plus d'une chandelle  
Pour l'avoir échappé si belle.

SCARRON, *op. cit.*, v. 241-254, p. 9.

Le style des *Scarronides* de Monsey sent encore le libertinage des origines du burlesque (1). Le genre n'était pas encore passé sous la discipline du Parnasse anglais qui, avec le temps,

1. Dès la première page de son poème burlesque, Monsey prend le ton haut et libre. Il dédie son travestissement à « Anne Didon, comtesse de Carthage », et continue ainsi :

« Madam,  
« You know it was at your Command,  
« That this great work I took in hand ;  
« Which after many Ejaculations,  
« Great Pains and many Lucubrations ;  
« So there' tis done, then make the best on't  
« And let who will finish the rest on't. »

devait le régulariser et le rendre moins licencieux. Ainsi, tant qu'il n'y eut pas de préceptes imposés au genre, il fut permis de choquer impunément la chronologie, la vraisemblance, la bienséance et la raison. Il suffisait de rimer et de faire rire. Les travestisseurs ne cherchaient pas à faire davantage. Scarron, au contraire, avait une conception plus artistique des fonctions du burlesque.

Parfois la parodie de Monsey ne semble pas autre chose qu'un prétexte à la grossièreté et à l'indécence. Comparons, par exemple :

We cuft their chaps and broke their shins,  
And yet the rogues still came agin's,  
We never could be quiet for'um,  
Pox on those rogues, for I abhor'um ;  
We bang'd and sous't them up for codfish,  
But yet at last they prov'd but odd fish ;  
For when we thought that all was past,  
These youngsters had a trick at last.

MONSEY, *op. cit.*, v. livre II, 120-127.

Les assiégez faisoient si bien,  
Que les Gregois ne faisoient rien,  
Que se lasser et se morfondre.  
Tout semblait les vouloir confondre,  
C'est-à-dire rendre confus.

. . . . .  
. . . . .

Tous delabrez, et tous pies nus,  
Plus viste qu'ils n'étoient venus  
Ils ne s'y pouvaient bien résoudre  
Mais aussi d'en vouloir découdre,  
Quoi qu'ils fussent très belliqueux,  
Avec gens qui l'étaient plus qu'eux.

SCARRON, *op. cit.*, v. 65-100.

Citons, en dernier lieu, le début du septième livre, pour montrer le grand écart dans le style et le fond entre le *Virgile* de Monsey et celui de Scarron.

And thou Cajeta, my dry Nurse  
With bags lank as empty purse.  
(As that old Earl did Gudwin Sands)  
Her foster son (when she was dead)  
Pitching a stone at her Grave's head.  
'Fore a soft breeze, and by Moon-light,  
Set sayle and bid the Coast good-night  
Into a Neighbour Bay he pierces,  
And so sayl'd by the Coast of Circes ;  
This Circes was a damn'd proud Witch  
She was Phoeb's Child, and plaquely rich,  
I' th' wood she kept a Vaulting-School,  
Where came many a precious tool :

MONSEY, *op. cit.*, liv. 7, v. 1-13.

Et vous aussi dame Caietta  
En laissant le mortel squelette  
Sur nos rivages sablonneux  
Vous les avez rendus fameux ;  
Eneas fit un sacrifice  
Pour le repos de sa nourrice,  
. . . . .  
. . . . .  
La cérémonie achevée,  
Et la lune s'étant levée,  
Qui rendit les flots inconstants,  
A ce qu'il sembloit tremblotans,  
Les vaisseaux du port démarrèrent  
Les vents dans les voiles soufflèrent,  
Et firent aller les vaisseaux  
Aussi vite que des chevaux.  
Les plus hardis Troyens blémirent  
A l'aspect d'une île qu'ils virent :

C'étoit l'île à dame Circé  
Grande sorcière au temps passé.

SCARRON, *op. cit.*, livre 7, v. 1-24.

Charles Whibley a trouvé les *Scarronides* de Monsey « une œuvre sans caractère et scrupuleusement façonnée selon la mode du jour » (1). Ce qu'il entend par la « mode du jour », c'est le goût du burlesque ravivé par le succès du *Hudibras* de Butler et raffermi par la popularité des *Scarronides* de Cotton. La seule influence que l'œuvre de Scarron ait pu exercer sur Monsey serait donc une influence indirecte se faisant sentir à travers l'œuvre burlesque de Butler et de Cotton.

### III. — Les *Maronides* de John Phillips. 1672 et 1673.

John Phillips, neveu du poète Milton, fit en 1672, une traduction assez scrupuleuse du cinquième (2) et, en 1673, du sixième livre (3) du *Virgile travesty* de Scarron. Dès le début du deuxième livre de sa traduction, il expose son attitude envers l'œuvre de Virgile et revendique ses privilèges de traducteur. Il considère l'*Enéide* comme « une plaisanterie enthousiaste » déguisée sous un costume antique qu'il faut remettre à la mode. Pour lui, Enée est simple au point d'être imbécile, Junon est une bohémienne fine et adroite, Pluton un mélancolique ivrogne.

1. Voir *Camb. Hist. of English Lit.*, vol. IX, chap. 10, p. 258.

2. John Phillips, *Maronides, or Virgil Travestie being a new paraphrase upon the fifth Book of Virgil's Eneids in burlesque verse*. London, 1672.

3. John Phillips, *Maronides, or Virgil Travestie, being a new paraphrase upon the sixth Book of Virgil's Eneids in burlesque verse*. London, 1673.

Quatre courtes citations serviront à montrer avec quelle précision Phillips a suivi le texte de Scarron (1).

And by and by they saw the Isle,  
*Which made'em laugh outright, not smile.*  
*Acestes was a man well born,*  
And yet he thought it then no scorne,  
To be about a work most mean ;  
For he was building up again,  
A chimney which the storm had thrown  
From top to bottom headlong down,

*Maronides*, livre V, p. 9.

Et après se découvrit l'île,  
*Objet qui les fit rire tous*  
*Comme des perdus ou des fous.*  
*Acestes personne bien née*  
Ramenait lors la cheminée,  
Comme il étoit près de hurler :  
« Haut et bas » jusqu'à s'égueuler...

*Virgile travesty*, livre V, p. 171, éd. Fournel.

*Eneas having got a nap,*  
By break of day-light gets him up :  
And being resolved what to say,  
*He with a Drum beats Reveillez.*

*Maronides*, livre V, p. 12.

*Eneas ayant fait un somme*  
Légèrement, en honnête homme,  
Sitôt qu'il vit le point du jour  
*Il se saisit de son tambour.*  
*Et puis en sonna l'assemblée ;*

*Virgile travesty*, p. 171.

1. Voir S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 115. « Phillips deviates from the text at times and tries to adapt the translation to English readers by such anachronisms as..., but for the most part he is content to follow Scarron line for line and sometimes word for word. »

Since Death and he'll ne'er leave his tricks  
My Daddy slew, the best of Greeks.  
*This Day by me, so much deplor'd*  
*This Day by me so much ador'd.*

*Maronides*, livre V, p. 12.

Depuis que la mort attrapa,  
Défunt Monseigneur mon papa.  
*Ce jour pour moi si déplorable,*  
*Et pour moi toujours vénérable.*

*Virgile travesty*, p. 171.

So was Alcestes likewise crown'd,  
And eke Elymus, far renown'd.  
Aged in years, but young in crafts,  
*For he play'd well at Chess, and Draughts,*  
*Could cure the Ring-bone in a Horse,*  
*The Malanders, the Vives and Farce.*  
*With bird-lime likewise made of Turds,*  
*Could Felfares catch, and other birds.*

*Maronides*, livre V, p. 18-19.

Acestes et le vieil Elyme,  
Au corps sec, à l'esprit sublime,  
*Grand joueur d'échecs et tarots,*  
*Et qui, pour guérir les surots,*  
*Les malandres, larcin, avives*  
*Et pour prendre à la glu les grives,*  
*Enfin toutes sortes d'oiseaux*  
*Savait mille secrets nouveaux.*

*Virgile travesty*, p. 173.

Phillips est plus irrévérencieux et plus grossier que Scarron :

Good Palinure, a kind of Zealot,  
Fitter to make a Priest than Pilot,  
For you would swear than he, poor pidgeon,

No seaman was by his Religion,  
Forseeing well the near disasters,  
Fell streightway to his Pater-nosters.  
O Neptune, crying loud, quoth he,  
Thou great state-holder of the Sea,  
Ore all sea-horses and all whales,  
The Chief of Major-Generalls ;  
What ails your blubb-cheekt Aquilos,  
To trouble thus the Waves 'Repose ?  
A knot of Hectoring Dammie fellows,  
Instead of Rapiers using Bellows,  
Confounded Bragadochio Skipjacks,

*Maronides*, pp. 4-5.

Palinurus, la face blême,  
Prit en main son bonnet pointu,  
Criant « A qui diable en veux-tu,  
Neptune, maître des baleines,  
Souverain des humides plaines ?  
Pourquoi les vents porte-soufflets  
Apprêtent-ils leurs camoufflets,  
Pour troubler le repos de l'onde ?  
Ils ne sont bons, en ce bas monde,  
Qu'à faire périr des vaisseaux  
A faire tomber des chapeaux,  
Et remplir les yeux de poussière ;  
Vraiment ils ne te craignent guère  
Et font avec peu de raison  
Mal les honneurs de ta maison.

*Virgile travesty*, p. 170.

En traduisant le sixième livre du *Virgile* de Scarron, Phillips se permit plus de libertés. Parfois il abrégéa les descriptions plaisantes du texte français, parfois il allongea le récit de morceaux piquants et eut l'air d'être à son aise et de traduire avec beaucoup d'enthousiasme. Il se soumit à la tra-

dition établie par ses prédécesseurs anglais dans le genre burlesque et se divertit, comme eux, à salir le plus possible les grands personnages de l'antiquité grecque et romaine. Il fut toujours prêt à leur imputer les sentiments les plus bizarres, les gestes les plus méprisables et un langage brutal et grossier. Le début du poème indique par son ton de fière indépendance, de dépréciation impitoyable et de réalisme sordide qu'ici Phillips s'écarte plus du modèle français que dans sa traduction du cinquième livre. Les deux poèmes commencent ainsi :

Such words the sad Eneas spoke ;  
They would have melted heart of oak,  
His copious grief ne'er wanted onions,  
For tears were always his companions ;  
They were no tears that dropt from goblet  
That so besmear'd his princely doublet ;  
His tears were of another fashion  
The tears of real lamentation ;  
He griev'd for Palinure so long,  
That had his widow been but young  
She could not have refused, I know,  
The man that lov'd her husband so ;  
But Fate that good and bad conjobles,  
Playing on backside of the tables,  
Checquering his Fortune black and white,  
Now shews him a most lovely sight,  
Th'Euboic shore, so near at hand,  
That you might quoit a stone on land.  
For joy they threw their caps i'th'sea,  
For we'l ha' better strait, quo' they,  
So loud did they each other welcome,  
Pool might ha' heard the noise from Melcom :  
That done, they fall to shipping oar,  
Cast anchor and the galley moor.

*Maronides, livre VI, 1-24.*

Ainsi maître Eneas parla.  
Cependant sa bouche exhala  
Maint soupir et de sa paupière  
Sortit de pleurs une rivière  
Qui se sépara sur sa peau  
En quinze ou seize gouttes d'eau.  
Les navires par lui guidés  
Des vents favorables aidés  
A la fin vinrent à bon port.  
Les vaisseaux l'un auprès de l'autre,  
Comme des grains de patenôtre,  
S'arrangèrent également.  
Chaque navire en un moment  
Devers la mer tourna sa proue  
Comme pour lui faire la moue  
De s'être encore un coup tiré  
Des flots sans être dévoré.  
Les ancres en mer dévalèrent  
Et les becs pointus accrochèrent.

*Virgile travesty*, livre VI, 1-19.

Phillips revient bientôt à son modèle, mais seulement pour en tirer des effets grossiers :

*There like a man that spews up purge*  
• *Stands Minos clawing with a scourge*  
*Faithless Cecropians raw buttocks,*  
*For giving his wive's son the Pox.*  
*Right against them was painted Creet,*  
*A tale like this you seldom meet ;*  
*Nothing a Woman's lust can cool,*  
*But maidenhead of a young bull,*  
*There the grave Father shews his Trounser,*  
*And his young Son, the half veal Mounsieur ;*  
*By Mother's side a Prince at least,*  
*But by his Father's side a Beast.*  
*And yet this thing, part Man part Beef*

*Was well belov'd by Minos wife :  
Who as the Picture shew'd to the life  
In Labyrinth, by Dedal's art  
Enjoy'd the Pizle of her sweet-heart :  
More pander he, with such despite,  
To horn the Royal House of Creet.*

*Maronides, livre VI, pp. 5-6.*

*Minos était là dont la mine  
D'homme qui rend sa médecine  
Faisoit au peuple meurtrier  
Peur de n'avoir point de quartier.  
Puis on voyait le peuple attique,  
Du viol de la foi publique  
Qui se repentait, mais trop tard.  
Contraint de tirer au hasard*

. . . . .  
. . . . .

*Vis-à-vis l'île de Candie,  
Peinte de cette main hardie,  
En pleine mer se faisait voir,  
Celle qui contre le devoir  
D'une reine, femme bien sage,  
Eut d'un taureau le pucelage,  
Etoit là peinte et son taureau  
Et monsieur son fils, homme veau,  
Prince du côté de son père,  
D'un grand coquin de bœuf issu  
De qui l'on n'a jamais bien su  
Ni la maison ni l'origine.  
Mais son fils par sa bonne mine  
A la femme de Minos plut.  
Il voulut ce qu'elle voulut,  
Et par le moyen du dédale  
Ecorne la maison royale.*

*Virgile travesty, pp. 210-211.*

La grossièreté voulue du récit de Phillips nous choque plus que celle de Scarron. Comparons les deux citations suivantes :

Th' amazed birds their tayls beshite,  
They take him for some monstrous kite

*Maronides*, livre VI, p. 5.

A maint oiseau qui, l'avisant  
Quatre ou cinq fois gros comme une oie,  
Le prenoit pour oiseau de proie.

*Virgile travesty*, livre VI, p. 210.

Quand il veut imiter le récit de Scarron, Phillips l'alourdit. Il ne sait pas être piquant au bon sens du mot. Il est mordant. Ses polissonneries ont une crudité cynique, sa moquerie est une satire injuste, et il y a des vers dans son poème où un coup de fouet est un coup d'assommer. Somme toute, manque de goût, longueurs et trivialités. Il y a quelque chose en Phillips qui ne s'accorde pas avec l'esprit de Scarron.

#### IV. — Les *Scarronides* anonymes de 1692.

Nous ne nous attarderons pas sur *Cataplus ; or, Aeneas his Descent into Hell* (1) d'un auteur inconnu, ni sur l'*Irish Hudibras, or Fingallian Prince* (2) qui n'ont rien en commun avec le sixième livre du *Virgile* de Scarron ni avec l'*En-*

1. M. A. , *Cataplus ; or, Aeneas his Descent into Hell, a Mock Poem in imitation of the Sixth Book of Virgil's Aeneis, in English Burlesque*. London, 1672.

2. James Farewell, *The Irish Hudibras, or Fingallian Prince, taken from the Sixth Book of Virgil's Aeneids and adapted to the Present Times*. London, 1689.

*fer burlesque* publié à Paris en 1649 (1). Nous ne perdrons pas non plus notre temps à rapprocher des textes français les *Scarronides* anonymes (2) publiées en 1692 sous la forme d'une parodie du deuxième livre de l'Énéide. Ce sont les plus méprisables de toutes ces trivialités irrespectueuses. La comparaison de quelques passages tirés du récit de Scarron avec les vers correspondants des *Scarronides* montrera assez l'absence d'aucune ressemblance de ton, d'idée ou d'exécution (3). Le travestisseur anglais se plonge hardiment dans les plus grossières puérilités et nous présente un poème dénué d'esprit, de bon goût et d'intérêt. Trois citations suffiront à montrer les faiblesses de cet ouvrage. Il s'agit ici, comme ailleurs, de la description du cheval de bois que les Grecs firent pénétrer dans la ville de Troie.

At her command they built a War-horse,  
Bigger by far than Coach or Car-horse,  
Like that Foot-souldier mounts upon,  
When he turns Trooper or Dragoon,  
With Muskets ty'd for spurrs to heels,  
And tho' he hicks, it never feels.  
To hide themselves they raise this Machine,  
And save 'em from mean drubs and thwacking,  
Beside, this horse they did pretend,  
Should carry 'em to their journey's end ;  
And if their skullers tide should lack,  
They'd all sail home upon his back.

*Scarronides*, p. 4, éd. 1692.

1. Anonyme, *L'Enfer burlesque, ou le sixième livre de l'Énéide travestie et accommodée à l'histoire du temps*. Paris, 1649. Selon René Harmand, l'auteur est Charles Perrault.

2. Anonyme, *Scarronides ; a Mock Poem on the second book of Virgil's Æneis in English burlesque*. London, 1692.

3. Voir S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 117. « In spite of its title this travesty has no connection with Scarron, and is so far inferior to Cotton's work that it can hardly be his. No doubt its author wanted to make a little easy money on another's reputation. »

Je ne sais comment diable ils firent :  
Dans ce grand cheval ils bâtirent  
Toutes sortes de logemens,  
Sans oublier des aisemens :  
Puis de munitions et d'armes  
Et de leurs plus hardis gendarmes,  
Tous altérés de notre sang,  
Ils emplirent le vaste flanc  
De cette bête à large échine.  
Que maudite soit la machine,  
Et le vilain qui l'inventa,  
Et la femme qui l'allaita,  
Et le mari de cette femme,  
Et toute sa famille infâme,  
Et pour n'en faire à tant de fois,  
Les Grégoises et les Grégois.

SCARRON. *Virgile travesty*, liv. II, pp. 6-7, éd. 1648.

Their choicest rogues they hither brought,  
And threw, like Markham's balls, down throat.  
But first the mouth I'd have you know,  
Did on one side of belly grow ;  
Whether on left or right's unknown,  
But all agree it was on one.  
By stealth the crafty Grecians glide  
Into the trap-door of his side :  
So passengers set ladder leg on  
And mounting creep into a waggon.  
These were all skilled in war's affairs,  
As wrestlers, boxers, cudgel-players,  
And bully-rocks, that had been bred  
To cut men's throats, and knock o'th'head.

*Scarronides*, p. 4.

Qui diable eût deviné la pièce,  
Et que ses larges intestins

Eussent des soldats clandestins,  
Et tant de belle infanterie,  
Ou bien plutôt cavalerie,  
Puis qu'ils étaient tous à cheval ?  
Nous crûmes donc ce bruit fatal,  
Et que l'ennemi faisait gille  
Sans plus songer en notre ville ;  
Et de fait, une belle nuit,  
Ils gagnèrent, sans faire bruit,  
Une petite île célèbre.

SCARRON, *op. cit.*, p. 7.

All these were sent in this convoy,  
An army in disguise to Troy ;  
That it might there with Greeks brimfull,  
Discharge whole armies at one stool.  
Not far from this, alas ! there was  
A village, once call'd Tenedos ;  
Well stock't and fam'd for ducks and geese,  
Piggs, pullets, buttermilk and cheese ;  
Of turkeys, capons, hens could boast,  
While Father Priam ruled the roast.

*Scarronides*, p. 4-5.

Une île. . . . .  
Par notre aventure funèbre  
De qui Tenedos est le nom,  
Autrefois riche et de renom  
Mais depuis cette longue guerre  
Une très malheureuse terre ,  
Où le moindre petit vaisseau  
A peine se fournirait d'eau ;

Il y a si peu de naturel et d'enjouement dans ces *Scarronides* et le burlesque, chez l'auteur inconnu, coule avec une telle difficulté que l'on croit sans peine qu'il s'était imposé une tâche. Il était devenu burlesque malgré lui et

comme pour se venger de l'incapacité où il se trouvait de faire de la belle poésie. Du burlesque il passe vite au bouffon, avec armes et bagages. Dès ses premiers vers, il franchit la limite de la décence et donne des échantillons d'une verve scabreuse, de nature à scandaliser de toutes façons les lecteurs les plus indulgents. Ses regrettables vers nous font savoir quelle était l'allure naturelle de son esprit. Nous ne croyons pas utile de multiplier les citations de l'ouvrage méprisable de ce poète qui n'avait aucune provision de sel attique ou gaulois. Nous avons hâte de sortir du fatras de ses quolibets et de passer aux travestissements d'Ovide qui ont un certain souffle rabelaisien. Du moins, ils ne déplaisent pas autant que les lourdes grivoiseries de l'auteur anonyme de ces *Scarronides*.

### III

#### Ovide Travesti.

Ovide se prêtait encore mieux que Virgile au travestissement. La facilité avec laquelle on pouvait travestir ses *Épîtres* et ses *Métamorphoses* encourageait les auteurs burlesques de la Restauration à se payer des extravagances plus folles que celles qu'ils s'étaient déjà permises en parodiant Virgile. C'était toujours l'exemple et le succès de l'œuvre de Scarron qui justifiaient les outrages qu'ils faisaient à Ovide. S'ils ne se contentaient pas de suivre de près la méthode de l'archétype du burlesque, ils n'en reconnaissaient pas moins en lui leur maître (1). Mais ils se libéraient volontiers de la retenue qu'avaient imposée à Scarron la délicatesse et le bon goût qui ne perdaient jamais tout empire sur lui. Nos travestisseurs d'Ovide sont plus effrontés encore que Cotton, Monsey et Farewell. Maintes fois ils sont dégoûtants

1. *Cambridge History of English Literature*, vol. IX, chap. 10, p. 256.

et répugnants. L'intention de leur burlesque est évidente. C'est une réaction contre la recherche de la beauté dans les sentiments et le style dont se piquaient les auteurs du drame et des romans « héroïques ». Elle est caractérisée par deux traits qui s'associent et se confondent. La première chose qui frappe, c'est la grossièreté du langage. Les récits plus que scabreux, les mots salés abondent. Ils ne sont pas même salés ; ils sont crus, répugnants et simplement très ennuyeux. Ensuite, on remarque une licence, non seulement de la langue, mais aussi de la plume, qui est un curieux témoignage des mœurs publiques de l'époque.

Onze ans avant la publication de la première partie de *Hudibras*, Ovide tomba entre les mains d'un de ces parodistes qui a préféré ne pas révéler son nom. De sorte qu'en 1651 parurent les *Loves of Hero and Leander* (1) qu'on prétendait avoir été apprises par cœur et souvent déclamées par les gens d'esprit qui avaient l'habitude de se promener dans la cour de la New Exchange et dans Hyde Park. Si cela est vrai, nous avons ici un document intéressant sur le libertinage à Londres en dépit de la rigueur du régime puritain.

Les *Loves of Hero and Leander* sont postérieures à l'ode burlesque de Scarron, *Léandre et Héro* (2). S'il n'ignorait pas l'œuvre française, le poète inconnu ne s'en servit ni pour la forme ni pour les épisodes de son récit obscène. Dans ces *Loves* on ne reconnaît guère la charmante fable ancienne. Scarron, au contraire, eut soin de ne pas trop s'écarter de la légende. La fable telle qu'il la raconte garde sa grâce touchante. Elle ne ressemble aucunement à la version au dernier point indécente du rimailleur anglais.

Nous passons donc à Naso Scarronomimus qui fit paraî-

1. Anonyme, *The Loves of Hero and Leander ; A Mock Poem ; with Marginal Notes and other choice Pieces of Drollery*. London, 1651. Autres éditions : 1653, 1662, 1667, 1705. Voir l'analyse de ce poème burlesque à l'Appendice A.

2. P. Scarron, *Œuvres*, t. VII, pp. 309-334, éd. 1752.

tre en 1673, *Ovidius Exulans* (1), un travestissement de cinq épîtres d'Ovide inspiré, comme aussi le pseudonyme de l'auteur, par le burlesque de Scarron. Celui-ci est mentionné dans une préface pleine de banalités d'où nous tirons la citation suivante qui n'est pas sans avoir un certain intérêt. « Afin de remplir cette page, j'allais vous décrire mon caractère comme Scarron a fait, mais, sachant combien mon esprit est inférieur au sien, je craignais qu'on ne me fît le reproche que Cicéron adressa à un de ses contemporains, *facie magis quam facetiis ridiculus*. » Nous voulons croire que Scarron inspira ces épîtres travesties et nous reconnaissons que c'est là la limite de l'influence qu'il aurait exercée sur l'auteur anonyme d'*Ovidius Exulans*. Nous ne trouvons pas dans cet ouvrage un seul passage qui ressemble en quoi que ce soit à l'œuvre de Scarron.

L'*Ovidius Exulans* est un travestissement des épîtres suivantes d'Ovide : Didon à Enée, Léandre à Héro, Laodaméia à Protesilaus, Héro à Léandre et Pénélope à Ulysse. L'épître de Léandre à Héro ne doit rien au *Léandre et Héro* de Scarron. Celle de Pénélope à Ulysse n'a aucune ressemblance avec le travestissement fait par Henri de Picou (2) du même sujet pris dans l'œuvre d'Ovide. Ce n'est pas la malice qui manque à Naso Scarronomimus. Son *Ovide* est plein d'allusions moqueuses aux extravagances des héroïnes de l'antiquité. Mais il sait rarement trouver des contrastes plaisants, dégager le trait ridicule et mettre dans sa raillerie un fonds d'observation vraie. Certes, il ne se plaît pas aux obscénités qui forment une si grande partie de l'œuvre de ses confrères burlesques, mais, à part cela, son ouvrage n'a rien d'extraordinaire ni de méritoire.

On y retrouve avec déplaisir les absurdes anachronismes

1. Naso Scarronomimus, *Ovidius Exulans* ; or, *Ovid Travestie. A Mock Poem on Five Epistles of Ovid in English Burlesque*. London, 1673.

2. Henri de Picou, *Épître burlesque de Pénélope à Ulysse*. Cette épître est l'accessoire et l'appendice d'une œuvre plus considérable, *l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures d'Ulysse en vers burlesques*. Paris, 1650.

communs à tous les poèmes burlesques de la Restauration. Ce n'est plus l'Hellespont que Léandre traverse à la nage, mais la Tamise si peu homérique. L'action de l'épître de Léandre à Héro se déroule en partie entre le pont de Londres et Gravesend, etc. Il n'y a rien de plus ennuyeux et de plus fade que cette répétition constante d'un procédé déjà trop commun. Pour bien montrer combien le travestissement anglais diffère de ton et de forme des poèmes travestis français de la même époque, nous allons citer le récit d'un court épisode — le retour des compagnons d'Ulysse — comme nous le donnent Naso Scarronomimus et Henri de Picou. On verra combien la version anglaise est surchargée de réalisme, d'images familières et de détails triviaux.

But now all's done, and everybody  
Is come home, pretty sound and hoddy.  
They've bust their wives, and not to wrong 'em,  
There's not 'bove two crackt pates among 'em.  
They kept us up last night awake  
Long time to hear what news from wake  
They spit and spawl, and in their drivell  
The whole manner on the pastimes reveal.  
Here with his thumb one draws the green,  
There once the barn was to be seen.  
Just here stood your good man Ulysses,  
Here Hector such a man as this is.

. . . . .  
. . . . .

Old grandsire grey beard, yclepy'd Nestor,  
Told our boy, Thomas, all the rest, or  
Else we had'nt known it ; who came creeping  
To Rhesus as he lay a-sleeping :  
And with quick hand while none did spy,  
Pickt both his pockets dextrously.  
How dar'd you, had he wak'd from sleep,  
You might perhaps have felt the whip

At tail of cart, or had the story  
O'th' Crime pinn'd ore you in Pillory.

Naso Scarrónnomimus, *op. cit.*, pp. 80-81.

Depuis ce temps vos camarades  
Ont fait de petites peuplades,  
On voit courir comme poulets,  
Près d'eux leurs petits Argoulets,  
Pendant que tel chante à sa femme  
Incessamment sur la même gamme  
Les merveilles de ses exploits,  
Qu'il a racontées mille fois ;  
Tel lui trace le camp de Troie  
Avec du charbon, de la craie  
Ou sur petite goutte de vin,  
Là passait ce fleuve divin,  
Ce grand Simois de qui l'onde  
Roulait maint homme en l'autre monde.  
Et voici le mont Sigeien ;  
Là le palais du Roy Troyen.  
De ce notre milice  
Les tentes d'Achille et d'Ulysse.  
Là fut trainé le preux Hector,  
Chef qui valait son pesant d'or.  
Le vieux Nestor que l'on dit croire,  
En a conté toute l'histoire  
A Télémaque notre fils.  
Qui le fut voir en son pays :

Henri de Picou, *op. cit.*, p. 4.

The *Wits Paraphrased* (1) est un travestissement très grossier d'une version anglaise des *Epîtres* d'Ovide (2) faite « par

1. *The Wits Paraphrased ; or, Paraphrase upon Paraphrase in a Burlesque on several Late Translations of Ovid's Epistles.* London, 1680.

2. *Ovid's Epistles translated by several Hands* (With a Preface by John Dryden), 3<sup>e</sup> éd. London, 1683.

plusieurs mains » et publiée en 1680 (1). L'auteur qui s'inscrit M. T. à la fin de sa dédicace semble ignorer l'œuvre de Scarron et doute du mérite et de l'utilité de sa mascarade. Il est intéressant de voir que, dans sa préface, il parle du burlesque comme s'il était déjà un genre démodé (2). Il se demande pourquoi, à une époque si cultivée, de nombreux et habiles gens de lettres font tout leur possible pour coiffer Ovide d'un bonnet de fou (3). Il ne doute pas qu'il ne se trouve au monde d'autres fous qui pensent de même. Il se persuade que sa version simple et nue ressemble plus au texte d'Ovide que celles faites par les meilleurs traducteurs (4). Il est évident qu'il est fier de ce qu'il appelle la « vérité simple, nue et franche » de ce qu'il écrit. Il aurait dû dire « simple crue et brutale ». Son livre qui n'a rien de français et surtout rien de l'espièglerie malicieuse de Scarron (5) est composé de seize épîtres d'Ovide traduites en vers burlesques dans un langage grossier qui dut faire rougir les portefaix et les harengères du Londres d'alors. L'auteur semble avoir vécu d'habitude dans ce domaine infra-littéraire où tout est en commun — idées, style, sentiments — où il n'existe pas de propriété personnelle, où la bizarrerie même ne vaut pas

1. Alexander Radcliffe mentionne l'édition de 1680 dans la préface de son *Ovid travestie*.

2. Voir la préface, p. 3 : « But why Burlesque, an old-fashioned, short-wasted, crop-skirted, fustian Jerkin, when long robes is all the Mode ? It is a plaguy thing to be out of fashion. »

3. Id., p. 2 : « Yet, in our polite Age, it makes me wonder that so many able workmen should joyn their Shreds and Thrums together to dress him up in a Buffoon's coat, when I really conceit (and I question not but there are more fools in the world of my Opinion) that I, in my own simple, naked ushape, come nearer the Original than the best on 'em. »

4. Id., p. 3 : « I put no Silver Plate upon a Copper Stamp, nor do I set my Rubies in Gold and Enamelling to make them pass for Diamonds, but show the downright, brazen-faced, naked Truth of the matter. Nor am I half so guilty of clipping as my masters. » Id., p. 5 : « For my part, I observe the method of my translators and if I have omitted anything that was proper for my purpose, it was either because the subject would not admit of burlesque, or because it was done to my hand. »

5. Voir S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 116 : « The author seems to have been unacquainted with Scarron ; at least he does not mention him and in no place does he imitate him. His procedure is to follow the English version as closely as he can and twist the meaning into vulgarity. »

l'originalité. Les aventures des héros et des héroïnes d'Ovide qui, dans les *Wits Paraphrased*, se trouvent victimes de mille farces et avanies, ont du piquant quelquefois et de l'ennuyeux le plus souvent. Il est évident que l'auteur compose par dé-mangeaison d'écrire et par nécessité plutôt que par goût.

L'*Ovide Travestie* d'Alexander Radcliffe (1) eut un grand succès dès sa publication en 1680. « Mon intention, dit l'auteur tout carrément, est de blasphémer les meilleurs poètes », et il affirme que, par la forme de ses versions simples et dégagées de toute emphase, il se rapproche plus des anciens classiques que les traducteurs sérieux. Selon lui, ceux-ci n'ont pas réussi à éclaircir le sens d'Ovide à cause de leur style ampoulé et de leur manque d'humour. Il se dit seul capable de le bien traduire en transposant son œuvre en un langage simple, moderne et riche d'expressions familières. Il se pique d'originalité et d'indépendance. Il ne suit, dit-il, aucune version anglaise, comme l'a fait son prédécesseur, l'auteur des *Wits Paraphrased*, à qui il reproche une grande stérilité d'invention. Mais, s'il est original, c'est seulement en ce qu'il a fait choix du distique rimé de cinq mesures au lieu du vers burlesque ordinaire de huit syllabes.

Malgré tant de confiance en lui-même, Radcliffe échoue comme Cotton traducteur des *Dialogues* de Lucien. Il rend les *Epîtres* d'Ovide vraiment trop grossières, voire obscènes. On ne trouve dans son travestissement aucune indication qui permettrait de dire avec certitude qu'il a connu l'œuvre de Scarron. Il n'en fait pas mention ; il n'en a pas le style, l'aisance, le ton goguenard ou l'imagination fertile en images bouffonnes et plaisantes. Avec une hardiesse incroyable, Radcliffe sort les héros et les héroïnes légendaires de leur

1. Alexander Radcliffe, *Ovid Travestie. A Burlesque upon Ovid's Epistles*. London, 1680. Autres éditions : 1681, 1696, 1697 et 1705. La troisième édition de 1696 est plus complète que celle de 1680. Lorsqu'en 1680 l'*Ovid Travestie* fut réimprimée, nul compte ne fut tenu de l'édition originale de 1673. Voir *Dict. of Nat. Biog.*, vol. 16, p. 563, éd. 1909.

cadre antique et les métamorphose en personnages modernes aux sentiments peu élevés.

Prenons, par exemple, la septième épître, celle de Léandre à Héro. Lorsque nous en aurons examiné le récit, nous saurons les caractéristiques de toutes les autres. Radcliffe transforme, en la travestissant, la scène où Ovide a fait se dérouler les incidents de son poème. Il l'adapte aux conditions de la vie de son époque. Léandre est maintenant un pion à l'école de Richmond et le plus célèbre poète du quartier. Il s'est lié d'une amitié extraordinairement intime avec Mistress Héro, sous-maîtresse d'une école de jeunes filles. Ils avaient une affection si tendre l'un pour l'autre qu'ils ne pouvaient plus se revoir sans scandale. Ainsi Léandre avait-il pris l'habitude de traverser la Tamise à la nage chaque nuit afin de retrouver sa maîtresse. Au moment où s'ouvre le récit, il fait mauvais temps. Le fleuve est très agité et Léandre se voit dans l'impossibilité de rejoindre la belle Héro, comme il avait promis. Navré, il lui fait parvenir par un batelier des vers passionnés dans lesquels l'amour s'entremêle de sentiments très charnels.

En se proposant de peindre en action les mœurs des héros et des héroïnes d'Ovide, Radcliffe a voulu à la fois « blasphémer les meilleurs poètes » et faire des vers chargés de vérité. C'est sans doute pour cela qu'il s'est laissé glisser dans la caricature à la suite de fréquents accès d'humour burlesque. Tous ses personnages ont des façons de parler et d'agir qui sont aux antipodes du grand style épique. Ses dialogues sont une satire qui n'a rien de romanesque ni d'héroïque. L'allusion perce à chaque instant le tissu du récit où la critique ingénieuse et violente marche de pair avec une parodie de très mauvais goût.

Radcliffe n'idéalise pas les mœurs de son époque qu'il retrace à travers les aventures malheureuses des héroïnes mythologiques. Il les étudie à fond dans la classe moyenne et dans le peuple, non seulement d'une façon superficielle,

mais dans les détails les plus personnels. Ces classes ont bien leur compte dans ses railleries aussi spirituelles qu'impitoyables. Mais la satire littéraire l'emporte trop sur la satire morale et le récit fait trop souvent place à des remarques grivoises et à des grossièretés impardonnables (1).

Nous sortons maintenant du fatras infiniment petit de ces œuvres éphémères dont nous nous sommes limités à faire une mention sommaire et nous passons à d'autres qui n'ont guère une plus grande valeur.

#### IV

#### Homère Travesti.

Les travestissements d'Homère n'occuperont pas longtemps notre attention. Il n'y en a que quatre, dont deux français et deux anglais (2). Nous avons trouvé en les examinant qu'il n'y a aucune ressemblance entre les textes français et anglais. Les deux travestissements français reflètent l'influence de Scarron. Ils ont, à peu de chose près, le même ton d'une gaieté épanouie, d'une espièglerie débordante de malice et d'un badinage léger et plaisant. Les parodies anglaises, au contraire, joignent à la méthode burlesque de Cotton toutes les licences de pensée et d'expression qui déshonoraient ce genre à l'époque de la Restauration.

Le *Homer à la mode* de James Scudamore est moins déparé par l'indécence que celui qui fut publié par un auteur inconnu en 1681. Du moins, le poème de Scudamore ne nous

1. S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 116 : « The *Ovid Travesty* far surpasses its predecessor in one respect, vulgarity, and this may account for its success. »

2. Henri de Picou, *L'Odyssée d'Homère, ou les Aventures d'Ulysse en vers burlesques*. Les deux premiers livres. Paris, 1650. Anonyme, *Le Premier Livre de l'Iliade en vers burlesques*. Paris, 1659. James Scudamore, *Homer à la mode. A Mock Poem on the First and Second Books of Homer's Iliads*. London, 1664. *Homer à la mode, the Second Part in English Burlesque ; or, a Mock Poem on the Ninth Book of Iliads. The Second Part of the Second Part of Homer à la mode*. London, 1681.

répugne pas par ce ton de brutalité grossière qu'on reproche avec justice à tant d'œuvres burlesques contemporaines. Il fait espérer à une conception plus haute des fonctions du genre burlesque. Au fond, c'est le procédé comique de Cotton avec le même emploi du ver octosyllabique et d'anachronismes absurdes qui ne sont plus capables d'exciter le rire qu'ils provoquaient à une époque où l'on goûtait fort ces jeux d'esprit enfantins. C'est le burlesque de l'auteur des *Scarronides*, mais épuré d'immondices, moins enjoué parce que moins libertin, parfois plat et ennuyeux, parfois relevé par d'heureux élans vers le comique. Il est dommage que ces élans soient si rares et si entrecoupés de puérilités.

Il est certain que Scudamore ne connut pas l'œuvre de Scarron. Il ne la mentionne pas, comme l'ont fait les auteurs burlesques désireux de donner des marques de leur reconnaissance au créateur du genre dans lequel ils exerçaient leurs talents plus ou moins considérables. Scudamore n'imité pas le *Virgile* de Scarron. Il aime mieux suivre Charles Cotton dont la rude énergie lui plaît mieux que l'auraient pu les subtilités de l'auteur français. Aurait-il été possible à Scarron d'écrire des vers aussi chargés de rudesses que les suivants ?

Meanwhile Achilles kept the peace,  
But to berogue him did not cease,  
Quoth he, thou drunken, dog's-face coward,  
There's all the parish can tell how hard  
'Tis for us ever to persuade  
Thee to lie in an ambuscade.  
Nor ever will thy faint heart yield,  
To put on armor for the field.  
Y' had rather live on what you pillage,  
By these dog-tricks, from your own village.  
For sooth, if any contradict  
You, streight his pockets must be pickt.

*Homer à la mode*, pp. 28-29, 1664.

Scarron peut être trivial, mais aurait-il été capable de publier des enfantillages comme ceux-ci ?

These were two fellows, that dwelt neer hand,  
And us'd to run on every errand,  
They wore blew coats, and towné badges,  
For why ? The town paid them their wages,  
Nor us'd they only to run post,  
But sometimes cry'd things that were lost,  
About the town on market days.

*Id.*, pp. 38-39.

Mais il n'a fait que nous apprendre qu'il ne savait pas toujours distinguer entre le bouffon et le burlesque, ou entre le trivial et le plaisant. Sa façon d'écrire n'a rien de noble ni de galant. Il confond le naïf et le bouffon avec le vrai burlesque et le style burlesque avec le style grossier. Pour lui le burlesque n'est que l'art de mal écrire et de barbouiller du papier.

La parodie, *Homer à la mode. The Second Part* (1681), que l'auteur prétend être « un poème-badin » sur le neuvième livre de l'*Iliade* et qui est suivi de *Deuteripideuteron, the Second Part of the Second Part of Homer à la mode*, un « poème-badin » sur le neuvième livre de l'*Odyssée*, est plus libre que celle de Scudamore et abonde en plaisanteries manquées. L'auteur inconnu semble avoir fait des tours de force pour être spirituel, mais il aboutit toujours à des niaiseries comme celles-ci :

For prayers from Jove derive their race,  
Lame jades with pock-holes in their face ;  
With furrowed cheeks and purblind eyes,  
Yet heal all mischief whence they rise.  
Mischief's a lusty, strapping lass,  
So nimble she doth prayers surpass ;

In running, skips ye here and there,  
Still brooding trouble everywhere.

Ed. de 1681, p. 57.

Quelle élégance et quelle finesse d'esprit dans cette saillie :

Then having hawked and wip'd his nose,  
Ulysses did this speech compose,  
O thou renowned Duke Alcinous,  
Of all men living the most generous !  
I vow it likes me to the very heart  
To hear your fidlers play with merry heart.  
The Devil himself, I think, plays scarce so well.  
And faith, 'twould be a very fine thing  
(If commonwealths were of my own coyning)  
For all the people in the town  
To sit and pass their flaggons up and down.

Ed. de 1681. *A Mock poem on the Ninth Book of  
Homer's Odyssey*, pp. 1-2.

L'auteur de ce *Homer à la mode* se croit on ne peut plus spirituel. Si c'est lui qui a écrit les vers liminaires et extravagamment élogieux, intitulés : *To his Friend Anthony Le-Nobody on his Mock-Poem*, et signés « Philippo-Hudibrantio-Love-Witto », il se montre enchanté de ses tours d'esprit et de la fidélité de sa traduction. Cette dédicace bouffonne prouve qu'il a dû être familier avec les principales compositions burlesques de l'époque :

Scarron's a Fool, and Hudibras  
He is, what is he, why an Ass.  
And so's Leander's bawdy Poem,  
And Maronides, if you know 'um.  
And other Folios I ne'r saw,  
Written by Lovers of Ha-haw.  
If but compared to what here comes,  
I say, they are but meer Tom-Thumbs.

And this I'm sure, though they're all vext,  
You have kept closely to your Text ;  
And though they somebodies would be,  
They're Nothing, Nobody, to thee.

On ne sait pas trop pourquoi l'auteur de ces imbécillités a daté son poème : « Scarron-ottonia, Anno Risus Inventi 5677 », si ce n'est que le nom de Scarron n'ait eu pour lui un charme mystérieux. Le ton général de son travestissement d'Homère n'est pas si vulgaire ou si trivial qu'on ne distingue pas à travers ses puérilités de vagues réminiscences du style scarronesque dont on retrouve, par-ci par-là, quelques particularités qui, jusqu'alors, avaient échappé à l'attention des burlesques anglais. Dans les cas où Homère n'aurait pas suffisamment expliqué certains détails de son récit, « Anthony Le-Nobody » se plaît à rappeler ses menus défauts à l'attention du lecteur. En cela il imite un des procédés les plus communs de Scarron, mais avec le peu de succès qu'on constate lorsqu'on compare ses plaisanteries manquées avec la raillerie plus salutaire qu'offensive de son maître.

V

**Lucien Travesti.**

Il nous reste à examiner les travestissements de Lucien qui ont paru en Angleterre entre 1660 et 1700 et à voir s'ils recèlent des traces de l'influence des travestissements français publiés pendant la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Il y en a de très médiocres. Lucien est un des écrivains qui ont été le plus imités. Parodiste, il a parsemé ses dialogues d'abondantes parodies d'Homère, d'Hésiode, d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Son quarante-quatrième dialogue tout entier, *Jupiter le tragique*, en est rempli. Dans

son *Histoire véridique*, parodie très ingénieuse et souvent imitée, il s'est moqué des histoires extravagantes dont la lecture, à ce qu'il paraît, était de son temps fort goûtée. Lucien prévient son lecteur que, parmi tous ces récits, il n'en est pas un qui ne fasse allusion à des fictions publiées sur un ton sérieux par des poètes, des philosophes et des historiens. C'est donc une véritable parodie qu'il a voulu faire en composant *Les Dialogues des Dieux*.

La facilité trompeuse de son style a fait croire que rien n'est plus aisé que de s'approprier sa manière. Au fait, les parodistes et les traducteurs de l'époque de la Restauration ont pensé le travestir. Mais ce n'est pas parce qu'on a un peu de malice et un peu d'esprit qu'on est capable, non de parodier Lucien, mais tout simplement de l'imiter. Il faudrait, pour y réussir, l'accord de ces qualités avec cette facilité qui est un don rare, mais qu'on est prêt à s'attribuer si volontiers. Ajoutez la pensée dans la raillerie, et, avec cela, quelque chose d'indéfinissable qui fait le charme de Lucien.

Nous n'allons pas retracer l'histoire des traductions et des imitations de son œuvre (1). Dans la perspective des siècles, nous avons l'impression d'une longue procession continue d'écrivains qui se sont plus ou moins servis des *Dialogues des Morts*. Quelques-uns ont imité la forme de son œuvre ; d'autres ont pris le bon grain qui abonde dans le champ de sa satire et laissé la paille. Nous nous occuperons seulement des quelques parodistes français des *Dialogues* qui ont pu fournir des modèles aux écrivains anglais de la Restauration. Commençons par la *Satire Ménippée* (2) qui a été traduite en anglais en 1595 sous le titre : *A Pleasant*

1. Voir sur ce sujet : C. des Guerrois, *Lucien ou la Décadence*. Paris 1920. F. G. Allinson, *Lucian, Satirist and Artist*. Massachusetts, 1927. H. Craig, *Dryden's Lucian*. Classical Philology, vol. XVI, pp. 141-163 Chicago, 1921.

2. *La Satyre Ménippée ou la Vertu du Catholicon d'Espagne*, par Pierre le Roy, Pierre Pithou, Nicolas Rapin, Florent Chrestien, Jean Passerat et Jacques Gillot. Paris, 1594.

*Satyre or Poesie* et que Samuel Butler a connue, bien qu'il n'en ait pas tiré profit.

Les auteurs de la *Satyre*, beaux esprits savants, avaient bien lu leur Lucien et ils s'en étaient souvenus. Par Erasme, dont ils sont les proches, ils touchent au plaisant païen du <sup>ii</sup><sup>e</sup> siècle. Au reste, l'imitation qu'ils ont faite des *Dialogues* est plutôt dans l'esprit que dans le détail. Il suffit de la signaler sans en rechercher des preuves qu'on ne trouverait peut-être pas sans forcer les faits. C'est une inspiration plutôt encore qu'une imitation.

En France, au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, Georges de Brébeuf fit une traduction sérieuse du premier livre de Lucien. Puis, il ne crut pas faire tort à un auteur qu'il admirait et respectait en le travestissant sous un déguisement qui n'avait rien d'original ni de vraiment comique (1). Ce travestissement semble avoir été inconnu en Angleterre à l'époque dont il s'agit dans ce travail.

Plus important est l'usage que Scarron a fait des traits que Lucien décocha contre la mythologie ancienne. Scarron a fort heureusement imité le style du Syrien railleur dans son poème du *Typhon*. On a peut-être tort de parler d'imitation, car Scarron ne lisait guère les anciens, sauf sans doute Virgile, et les imitait encore moins. On doit croire que son esprit, porté à tout voir par son aspect ridicule, l'a conduit naturellement au procédé de Lucien, c'est-à-dire, à tourner en dérision les exploits des dieux. C'est ce que Lucien a si bien fait dans l'*Assemblée des Dieux* et en maint autre ouvrage. Mais où Scarron diffère prodigieusement de son prédécesseur et où il lui est inférieur, c'est sous le rapport de l'art. Lucien est très artiste, Scarron l'est beaucoup moins. Il n'est guère artiste du tout.

Lucien est resté très longtemps sans être travesti en anglais. Mais en novembre 1674, Cotton fit imprimer un traves-

1. Georges de Brébeuf, *Le premier livre de Lucien travesti*. Paris, 1656.

tissement des *Dialogues des Dieux* sous le titre de *Burlesque upon Burlesque* ; or, *the Scoffer Scoft* (1). Selon l'auteur, il était fait à l'intention de « ceux qui aiment mieux être gais et joyeux que d'être gais et sages. » Ces dialogues travestis ont eu une assez grande popularité au xvii<sup>e</sup> siècle. Ils étaient faits d'après le même procédé burlesque que les *Scarronides* que Cotton avait publiées dix ans auparavant. Ainsi se fait-il que les mêmes reproches s'appliquent au *Burlesque upon Burlesque* et au poème antérieur — obscénité du langage, indécence des épisodes, manque de respect pour des noms et des aventures consacrés par la tradition, et mélange choquant du plat et du bouffon avec la méthode à la fois comique, satirique et sombre de l'auteur de *Hudibras*.

Dans son travestissement de Lucien, Cotton donne libre carrière à cette grossièreté d'esprit que nous avons vu procurer à ses *Scarronides* une si vive popularité. Encouragé par l'accueil chaleureux qu'avaient connu ses premiers essais dans le genre burlesque, il a exploité la même veine dans *Burlesque upon Burlesque* qui doit son existence au succès de l'ouvrage antérieur à travers lequel peut être tracé le seul rapport qui rapproche le *Scoffer Scoft* de l'œuvre burlesque de Scarron (2).

Cotton n'avait pas le courage de faire inscrire son nom sur la page du titre de la première édition. Il n'en était pas fier. Il avait honte de la licence qu'il s'était permise en travestissant les *Dialogues* de Lucien. Il s'accusait d'avoir fait « des vers qui feraient bâiller un chien ». Conscient d'avoir mérité la censure des gens sérieux, il cherchait à s'excuser de ses indécences en prétextant la nécessité où il se trouvait

1. Charles Cotton, *Burlesque upon Burlesque ; or, the Scoffer Scoft, being some of Lucian's Dialogues newly put into English Fustian*. London, 1674. L'exemplaire du British Museum est daté de 1675. Autres éditions : 1686, 1715 et 1734.

2. V. aussi : S. E. Leavitt, *op. cit.*, p. 113. « No trace of any imitation of Scarron is to be found. The *Scoffer Scoft* probably owes its existence to the success of the *Scarronides* and in this way it has some connection with Scarron, although the relationship is far removed. »

de faire ce travestissement en très peu de temps. Il espérait que l'aimable lecteur lui pardonnerait les expressions grossières qui auraient pu lui échapper dans le premier élan de son inspiration. Mais quand même on voudrait bien lui accorder cela, on serait à peine assez indulgent pour passer sous silence l'obscénité voulue du dialogue entre Apollon et Bacchus. La seule qualité de cette œuvre est sa franchise. Cotton sait exprimer sa pensée dans les termes les plus simples, les plus directs et les plus appropriés. Il est sincère, et la sincérité est une qualité morale, sinon poétique. Franc, brutal, irrévérencieux dans ses vers burlesques, il n'en est pas moins poète quand il compose ses charmants poèmes lyriques.

Il nous reste un autre *Lucien travesti* à mentionner. C'est un ouvrage anonyme — comme tant d'autres que nous avons signalés — qui parut en 1684 sous le titre de *Part of Lucian's Dialogues (not) from the Original Greek* (1). La première partie n'a ni dédicace ni d'autre préface qu'un avis de cinq lignes au lecteur dans lequel on promet de publier une feuille du travestissement par semaine s'il continue à plaire au public. Dix dialogues de Lucien sont travestis dans cette partie. Le texte de la seconde partie composée de six dialogues est précédé d'une préface dans laquelle se trouvent des observations très intéressantes sur la popularité de Samuel Butler et de Charles Cotton pendant les deux dernières décades du XVII<sup>e</sup>-siècle. En voici quelques-unes. « C'est pour cette raison, je suppose, qu'un certain auteur (2) a nommé *Butler's Ghost* son poème burlesque récemment publié. Certes, le nom est bien choisi, car je crois que l'ouvrage mérite autant d'être intitulé *Hudibras*, *The Fourth Part* que *Pilgrim's Progress* mérite d'en former la cinquième partie. Je dis cela non pour rabaisser le crédit de *Butler's Ghost* ou de son auteur, mais

1. *Part of Lucian's Dialogues (not) from the Original Greek done into Rhyme*. London, 1684. La deuxième partie est intitulée : *Lucian's Dialogues (not) from the Greek done into English Burlesque, The Second Part*.

2. Thomas d'Urfey, *Butler's Ghost; or, Hubidras, the Fourth Part*. London, 1682.

parce que nul homme ne peut faire trop d'honneur à la mémoire de M. Butler si ingénieux, si érudit et si regrettablement malheureux.

Après lui je ne peux pas ne pas mentionner M. Cotton dont les *Scarronides* sont à estimer plus haut que toute la poésie burlesque actuellement publiée, exception faite de l'œuvre de M. Butler. Depuis que j'ai commencé ce travestissement de Lucien, j'ai vu un petit livre intitulé *The Scoffer Scoft* fait, à ce que je crois, par le même auteur, et composé des *Dialogues* de Lucien mis en vers burlesques. Si je l'avais vu plus tôt, je n'aurais pas eu la hardiesse de publier des dialogues sous le même titre, car j'aurais su que tout ce que je pourrais attendre d'une telle chose, ce serait de révéler la lourdeur de mon esprit et de faire une copie de peu de valeur d'un si grand maître. »

Le meilleur burlesque paraît bientôt médiocre et le burlesque de cet auteur n'est pas du meilleur. Nous ne lui ferions pas tort en réunissant aux parodies oubliées et sans valeur son travestissement des *Dialogues* de Lucien dont deux ou trois sont seuls intéressants. L'auteur n'a pas la verve malicieuse de Cotton ni son lesté vers. Venu après l'auteur de *Burlesque upon Burlesque*, il a copié ses procédés et mérite d'être confondu dans la foule obscure des traducteurs-copistes. Ses pages burlesques n'annoncent aucune intention sérieuse ou comique, et ses bouffonneries sont par trop ennuyeuses. Sa plaisanterie manque de légèreté. Il n'est pas sûr de ses propres convictions. Il ne sait pas même s'il aime ou s'il déteste Lucien dont il dégrade la parodie. On voit bien qu'il a les yeux fixés sur son temps et qu'il s'efforce d'être burlesque parce qu'il croit le burlesque acceptable à la masse des lecteurs. Il n'y a pas d'autre raison pour ses sacrilèges et ses fautes de goût. Même si la mythologie doit être proscrite parce qu'elle est condamnée par la science, parce qu'il n'y a pas une page d'Homère et des anciens poètes où un écolier, tout jeune qu'il est, ne trouve quelque chose

à reprendre, ce n'est pas une raison pour que l'auteur de *Part of Lucian's Dialogues* se moque si crûment des fables et des légendes mythologiques.

Je crois superflu de passer en revue toutes les ressemblances entre les *Dialogues* de Cotton et ceux de cet auteur inconnu. Une telle comparaison n'entrerait pas, d'ailleurs, dans le cadre de cette étude. La recherche des ressemblances, quand il s'agit d'un tel ouvrage, expose à plus d'une déception. Les deux poètes travestissant le même auteur, il n'est pas toujours possible de déterminer au juste si le parodiste, auteur de *Part of Lucian's Dialogues*, est en train d'imiter Cotton ou si les deux poètes traduisent tout bonnement l'œuvre de Lucien. Quoi qu'il en soit, l'auteur anonyme a trouvé dans le *Burlesque upon Burlesque* la source de sa gouguenardise. A l'appendice [B nous reproduisons le dialogue *Mercur et le Soleil* travesti par Cotton et par l'autre. On remarquera sans difficulté une ressemblance de ton et de forme.

Nous ne croyons pas nécessaire de mentionner les imitations directes des *Dialogues* de Lucien (1) ni celles qui doivent leur origine à la vogue créée par les diverses traductions en anglais de l'œuvre du Syrien de Samosate (2). Dans ces traductions il n'y a aucune intention de travestir ou de parodier Lucien. Par conséquent, dans les nombreuses imitations de ses *Dialogues*, on n'a fait qu'appliquer sa méthode aux sujets de théologie et de religion (3), aux contro-

1. Voir sur la question de l'imitation de l'œuvre de Lucien en anglais l'article de Hardin Graig dans *Classical Philology*, vol. XVI, p. 144-163. Chicago, 1921.

2. *Certain Select Dialogues of Lucian translated from the Greek by F. Hickes*. Oxford, 1634 ; *Pleasant Dialogues and Dramas, selected out of Lucian by T. Heywood*. London, 1637 ; *Lucian's Works, translated from the Greek by F. Spence*, 5 vol. London, 1684-1685 ; *The Works of Lucian translated from the Greek, by several eminent hands*. London, 1711.

3. *A Cabbalistic Dialogue in Answer to the Opinion of a learned Doctor in Philosophy*. London, 1682.

verses politiques (1), aux satires personnelles (2) et aux contes drolatiques (3). Le ton de ces dialogues, dont la plus grande partie est d'auteurs anonymes, est très libre. Les personnages sont, pour la plupart, libertins et dissolus, les sujets indécents, le langage grossier.

1. *Dialogue (A Political Satire)*. London, 1687 ; *A Dialogue between two Friends Occasioned by the late Revolution*. London, 1689.

2. *Peter's Resurrection by way of a Dialogue between Him and a Merchant*. London, 1659.

3. *An Amorous Dialogue between John and his Mistress*. London, 1654 ; *A Dialogue between two Lovers*. London, 1680. Voir à l'Appendice D une liste de dialogues publiés entre 1660 et 1700 et plus ou moins inspirés par les adaptations anglaises des *Dialogues* de Lucien.

### TROISIÈME PARTIE

## SAMUEL BUTLER ET SON HUBIDRAS

---

Remettre à la fin de ce travail l'étude de l'ouvrage qui, au seuil même de la Restauration, a, pour ainsi dire, fait école burlesque en Angleterre, c'est porter un rude coup à l'ordre chronologique que nous avons suivi jusqu'ici. Mais nous tenons à consacrer la dernière partie de cette étude au nom autour duquel s'est agité confusément ce groupe d'écrivains burlesques dont très peu sont restés lisibles, si l'on excepte Charles Cotton et John Phillips, travestisseurs sans génie, sinon sans art. On a vu que les principaux éléments qui composent leurs ouvrages sont l'attaque passionnée, l'expression brutale et les sentiments grossiers. C'est le *Hudibras* (1) de Samuel Butler qu'ils ont pensé imiter en faisant leurs mascarades libertines et grotesques.

*Hudibras* donnera toujours plus de plaisir aux lecteurs anglais qu'aux étrangers parce qu'il fait le portrait de notre vie nationale à une des époques les plus intéressantes et les plus extraordinaires de notre histoire. Il faut connaître cette période pour bien goûter le sel de ce chef-d'œuvre d'un grand satirique. Nulle opinion n'est plus fausse que celle qui prétend que Butler doit être considéré comme un écrivain suranné ne méritant plus d'être lu parce qu'il a consacré sa satire à la flagellation des folies et des extravagances d'il y a

1. Samuel Butler, *Hudibras, the First Part written in the Time of the Late Wars*. London, 1662 ; *Hudibras, the Second Part, by the Authour of the First*. London, 1664 ; *Hudibras, the Third and Last Part, written by the Author of the First and Second Parts*. London, 1678-1679.

trois siècles. Ce qui est plus juste, c'est de reconnaître qu'il n'y a pas d'autre poème dans notre littérature plus rempli de renseignements historiques sur les premiers cinquante ans du xvii<sup>e</sup> siècle. Le tableau qu'il présente des désordres et des calamités des guerres civiles est basé sur un fond historique.

Aucun autre livre n'a été reçu en Angleterre avec plus d'enthousiasme que *Hudibras*. Dès que la première partie parut, tout le monde l'acheta ; certains essayèrent de l'imiter, et nombreux furent ceux qui le contrefirent. Pepys (1) l'appela « le livre le plus à la mode ». Le roi le cita souvent et l'eut toujours dans sa poche. Les courtisans rivalisèrent à qui le connaîtrait le mieux. Le portrait de l'auteur fut suspendu dans les salons les plus élégants. Il fut impossible, dans les milieux mondains, de ne pas être familier avec *Hudibras*. Les esprits moins fins qui ne le comprenaient pas, n'osèrent pas le dénigrer.

L'érudition de Butler était prodigieuse. Il semble en avoir accumulé un vaste fonds non seulement dans les voies communes, mais aussi dans les coins les plus obscurs des connaissances humaines. Sa pensée philosophique, son intelligence d'observateur calme et éveillé nous font presque peur. Il nous étonne par ses images originales, fruits de ses lectures assidues et de son imagination fertile. Cet effet d'ensemble est complété par le ton aisé et coulant du dialogue et par un langage mixte qui entremêle des termes pédantesques et techniques et des expressions familières et même grossières. Butler fut singulièrement heureux dans le choix qu'il fit du ver octosyllabique qui entraîne le lecteur par sa vivacité et sa légèreté. La répétition constante des rimes bizarres, dont l'ingéniosité est artistiquement dissimulée sous l'apparence d'une aisance toute naturelle, fait éprouver au lecteur des surprises agréables qui stimulent et renouvellent son intérêt.

1. Samuel Pepys, *Diary*, éd. H. B. Wheatley. London, 1923. Voir le 26 déc. 1662 et le 6 février 1662-1663.

Butler est à la fois concis et riche. Ses phrases considérées individuellement ont toute la brièveté expressive d'un proverbe. Les images savamment variées qu'il sait évoquer découvrent de nouvelles associations comiques. Butler fait réfléchir autant que Milton, mais, tandis que celui-ci remplit l'esprit d'images gracieuses et sublimes au moyen d'allusions indirectes, Butler charge ses portraits satiriques d'idées tirées directement des sources les plus secrètes du comique. La concision de sa satire et la singularité de ses rimes ont fait que beaucoup de ses vers sont passés dans la langue comme proverbes. Son importance d'animateur de l'école burlesque anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle nous amène tout naturellement à examiner dans quelles dispositions il était de subir des influences françaises.

On ne sait pas de quoi il s'occupa pendant la durée du parlement croupion. S'il visita Londres, il s'y rendit avant d'entrer au service de sir Samuel Luke, capitaine de patrouille et juge de paix. Vers ce temps et lorsque plus tard il s'intéressa à la musique et à la peinture, Butler rédigea en français un résumé du commentaire fait par Coke sur le traité de droit de Lyttleton. « J'ai un dictionnaire français, dit le Docteur Nash (1), rédigé et copié par lui. Je suis aussi entré en possession d'un document manuscrit acheté par des parents de notre poète à l'enseigne du Hay en Brecknockshire. Il semble être un recueil de causes juridiques et de principes de droit tiré du commentaire de Lord Coke sur le *Droit de Possession* de Lyttleton et il est écrit en français normand ou judiciaire. »

Nous avons tant de preuves que Butler savait bien le français que nous ne saurions en douter (2). Il traduisit sous le titre de *Satire to a Bad Poet, or a Satire on Rhyme* (3) la satire

1. Dr Nash, *Samuel Butler's Hudibras*, 2 tomes. London, 1835. Introduction, pp. XVIII-XIX.

2. W. F. Smith, *Cambridge History of English Literature*, vol. VIII, chapitre sur Samuel Butler, p. 59.

3. R. Lamar, *Samuel Butler, Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, pp. 125-127. Cambridge, 1928.

que Boileau adressa en 1664 à Molière (1). On voit bien que Butler admira le génie satirique de Boileau et réussit à reproduire le sens et les expressions de l'original avec une précision qui fait honneur à son talent de traducteur. Il ne s'écarte du texte qu'il traduisait que pour verser plus librement et à pleins flots le fiel de sa haine contre les faux-dévots.

Nous passons maintenant à une allusion à Scarron dont, à notre avis, l'importance, a été beaucoup exagérée. Dans l'annotation sur le poète Vickars que Butler attaque dans ce distique :

Thou that with Ale or viler Liquors  
Didst inspire Withers, Prin and Vickars (2).

il nous apprend que « Vickars traduisit sérieusement l'Enéide de Virgile en une parodie aussi horrible que le poème burlesque composé par le Français, Scaroon (*sic*),... » (3). Cette note semble indiquer que Butler connut et n'aima pas le *Virgile travesty* de Scarron qu'il aurait dû lire en français, vu qu'il n'avait pas encore été traduit en anglais. Mais prenons garde de nous laisser trop influencer par l'évidence que semblerait apporter cette annotation. Les notes de *Hudibras* sont bien postérieures à la composition de l'ouvrage, et celle où il est parlé de Scarron et du *Virgile travesty* date, comme les autres, de 1674 (4). Elle ne prouve donc pas que Butler connût le *Virgile* de Scarron au temps où il composa la première partie de *Hudibras*, au moins une vingtaine d'années avant l'addition des annotations au texte de la satire.

1. Composée en 1662 selon le catalogue de l'édition de 1713 ; en 1663 selon Barriat-Saint-Prix ; en 1664 selon Brossette.

2. Samuel Butler, *Hudibras*, I, 645-646, éd. A. R. Waller, p. 20. Cambridge, 1905.

3. Id., voir les *Annotations to the First Part*, p. 99.

4. Id., voir la note préliminaire, p. VI, « les premières éditions de la première et de la deuxième parties de *Hudibras* ne continrent ni les «Annotations» ni «l'Épître héroïque de Hudibras à Sidrophel» qui furent ajoutées plus tard. Les deux parties furent revues et corrigées en 1674 avec plusieurs additions et annotations ».

Il était tout naturel que Butler, homme très érudit, vivant à une époque où les influences françaises sociales et littéraires étaient si répandues en Angleterre, connût la langue parlée par les gens de la cour et de la haute société (1). Dans le *Character of a Fantastic* (2), Butler fait allusion à l'emploi de la langue française dans le beau monde pour les conversations galantes et polies. Il dit à propos du courtisan de son temps que « le français est sa langue de fête, celle qu'il emploie quand il veut se divertir, tandis qu'il ne se sert pas de sa propre langue que pour ses affaires et ses besoins pressants ». Dans les Annotations de *Hudibras*, Butler explique ainsi le sens du mot « boute-feu » qu'il introduit dans ces vers :

But we, we onely do infuse  
The Rage in them like Boute-feus (3).

« Bout-feus (*sic*) est un terme français, et partant il serait impoli de supposer qu'un Anglais (surtout une personne de qualité) ne le connût pas ou fût si peu cultivé qu'il lui en faudrait une explication ». Evidemment c'est du sarcasme tout pur. Mais il est difficile de croire que Butler, qui dirige sa satire contre l'hypocrisie sous toutes ses formes, aurait écrit cela s'il n'était pas lui-même exempt d'un abus qu'il condamnait. Le vif sentiment qu'il avait du ridicule l'aurait empêché de se moquer ainsi du mauvais emploi d'une langue dont il aurait été ignorant. Enfin, son ode pindarique, *To the happy Memory of the Most Renown'd Du-Val* (4), renouvelle l'attaque qu'il livre contre l'imitation extravagante des mœurs et des modes françaises.

1. Voir L. Charlanne, *op. cit.*, pp. 202-231, pour la connaissance de la langue française en Angleterre à l'époque où Butler composa et publia son *Hudibras*.

2. Samuel Butler, *Characters and Passages from Note-Books*, p. 59, éd. A. R. Waller. Cambridge, 1908.

3. *Hudibras*, éd. Waller, I, i, 815-816, p. 23.

4. Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*. Voir surtout la troisième stance. Aussi *Satyr upon our Ridiculous Imitation of the French*, pp. 49-52, éd. R. Lamar. Cambridge, 1928.

Il est probable que Butler visita la France pendant que Louis XIV était à l'apogée de sa gloire. Si, comme le suppose Edmund Gosse (1), cette visite eut lieu vers 1650, Butler aurait trouvé le genre burlesque florissant sous l'impulsion de la verve comique de Scarron, déjà maître incontesté du burlesque en raison du plein succès du *Typhon* et des premiers livres du *Virgile travesty*. Rien ne serait plus vrai si la date fixée par M. Gosse pour le voyage de Butler était confirmée par les faits historiques. Mais il n'avance rien pour appuyer sa conjecture. Elle est toute gratuite et ne repose, à notre connaissance, sur aucun document, ni même sur une argumentation plausible. Butler s'est effectivement rendu en France et y a séjourné probablement du 20 juillet au 3 septembre 1670. Plus tôt ou plus tard, on n'en sait rien. Il faisait alors partie de la suite du duc de Buckingham envoyé comme ambassadeur extraordinaire à Louis XIV après la mort de la duchesse d'Orléans (2). Nous ne pouvons donc non plus nous incliner devant l'opinion de M. Veldkamp (3), qui affirme, après l'examen d'évidences tirées de l'œuvre de Butler, que cette visite ne fut faite qu'après la publication de l'*Ode To The happy Memory of the Most Renown'd Du Val* (4).

En 1670, Butler avait dû trouver en France trop de chefs-d'œuvre dramatiques et philosophiques susceptibles d'occuper son attention de savant pour s'intéresser aux compositions burlesques d'un poète qui s'était détourné de son métier avant même que le public ne se lassât de ses polissonne-

1. E. Gosse, *Essay on Burlesque*, p. 186. Voir *Selected Essays*, London, 1928.

2. De Sola Pinto, *Sir Charles Sedley*, p. 114. London, 1927.

3. J. Veldkamp, *Samuel Butler, Author of Hudibras*, p. 39 et suiv. Hilversum, 1924.

4. R. Thyer, *Genuine Remains of Samuel Butler*, vol. I, p. 145, 2 vol. London, 1759 : « Cette ode qui est le seul poème authentique de Butler publié parmi les nombreux poèmes contrefaits qu'on lui a attribués dans son *Œuvre posthume*, fut publiée par l'auteur lui-même, en 1671, sur trois feuilles in-4<sup>o</sup>. »

ries. Parmi les grands auteurs capables d'impressionner son esprit logique et positif, il y avait surtout Descartes à qui, en effet, Butler fait plusieurs allusions. Car bien qu'en matière de philosophie et de science il fût entendre les derniers accents du moyen âge, il fut en même temps assez moderne pour se tenir au courant de la pensée philosophique contemporaine. Relevons dans le texte de *Hudibras* deux passages où Butler se moque des conclusions auxquelles étaient arrivés, après des expériences très peu compliquées, des étrangers enthousiastes de la physique. Sidrophel, l'astrologue charlatan que Hudibras consulte au sujet de son mariage avec la Veuve, dirige son télescope contre le ciel et voit flotter en l'air un cerf-volant avec une lanterne en papier attachée à sa queue. Il s'écrie extasié :

It must be supernatural.  
Unless it be that Cannon-Ball,  
That, shot into the Air, point-blank, upright,  
Was borne to that prodigious height, etc... (1).

Butler explique le sens de ces vers satiriques dans une de ses annotations curieuses et intéressantes (2) : « Cette expérience fut faite par quelques virtuoses étrangers qui dirigèrent une pièce d'artillerie carrément contre le ciel et tirèrent un coup. La balle ne revint pas — ce qui leur fit croire qu'elle s'était fixée dans le but ; mais Descartes fut d'avis qu'elle était restée suspendue en l'air » (3).

Nous relevons aussi la note sur ces vers :

...They now began  
To spurr their living Engines on  
For as whipped Tops and bandy'd Balls,  
The learned hold, are Animals..., etc (4).

1. *Hudibras*, II, 3, 435 suiv., éd. A. R. Waller.
2. *Hudibras*, Ann. to the Second Part, p. 191, éd. A. R. Waller.
3. Voir aussi, *The Character of an Hermetic Philosopher*.
4. A. R. Waller, *Samuel Butler's Hudibras*, I, ii 53-56.

dans laquelle Butler nous dit que Descartes enseignait « que les chevaux et les autres animaux n'avaient pas de vie et n'étaient que de simples machines. »

Butler, ne parle-t-il pas dans *Hudibras* (II<sup>e</sup> partie, 1<sup>er</sup> chant) de cuisiniers français, de leurs « haut-gousts, bouillies ou ragousts » ? (1). Ne fait-il pas aussi des réflexions de voyageur très peu flatteuses pour les Français ? Il écrit de la sorte : « Les Français emploient tant de mots à toute occasion que s'ils n'en abrégeaient pas la fin en parlant, ils deviendraient ennuyeux et insupportables. Ils aiment la rime à la folie, bien qu'elle convienne le moins du monde à leur langue. Ils détruisent le peu de sens qu'ils ont pour lui faire place. Ils font rimer une syllabe avec elle-même, ce qui est pire que de placer métal contre métal sur un blason. Ils ont plus de facilité à faire des pièces de théâtre en vers qu'en prose, car il leur est plus difficile d'imiter la nature qu'un écart de la nature ; et la prose exige plus de sens, de précision et de naturel dans l'expression que la poésie, qui a quelque chose dans sa marque et son empreinte qui la dédommage de son alliage et de son manque de valeur intrinsèque. Je ne suis jamais venu parmi eux sans que ce vers ne me vînt à l'esprit : *raucaeque garrulitas, studiumque inane loquendi*. Car ils parlent tellement qu'ils n'ont pas le temps de réfléchir, et quand même ils auraient tout l'esprit du monde, leur langue le dépasserait lorsqu'ils parlent ».

Cette critique n'est pas impartiale. Elle est dure parce que Butler avait les francophiles en horreur. Elle est l'opinion d'un savant qui n'aimait pas les Français, mais qui ne refusait pas de faire connaître à ses compatriotes un de leurs genres littéraires les plus populaires à son époque.

1. L. Charlanne, *op. cit.*, p. 211.

## Ce que Butler a de commun avec Rabelais.

« La déconsidération qui atteint les mœurs puritaines, le zèle religieux, la foi mystique ou naïve et aussi l'intolérance des « Têtes Rondes » ; la réaction violente de l'âme d'une société contre l'excès de tendances qui ont opprimé trop longtemps les instincts d'une minorité, puis d'une majorité, puis de presque tous ; l'oscillation en un mot, tout cela est accéléré, confirmé, accentué par la chute du peuple puritain dans le mépris de la cour, la défaveur royale, l'ironie des maîtres de l'heure. » (1)

Dans le monde littéraire de la Restauration, ces « maîtres de l'heure » se montrent une étrange race de lettrés vagabonds. Ils se recrutent parmi les étudiants appauvris par la débauche, les poètes-cabaretiers, les avocassiers désœuvrés, les soldats aventuriers, les hobereaux venus à la capitale pour apprendre à vivre et les paresseux frais émoulus des universités — bref, un monde de la bohème semblable à celui qu'on trouve dépeint dans les pages de Rabelais. Leurs lieux de réunion sont les cafés à la mode où, sous l'impulsion de leur esprit libertin, se développe une nouvelle littérature destinée à un public qui garde intact le goût des goguenardises de Maître François.

Dès l'époque élizabéthaine, Rabelais était bien connu en Angleterre (2). Shakespeare en a plus d'une fois le style. Ben Jonson le connaissait bien. Gabriel Harvey, John Donne, Randle Cotgrave, sir Thomas Urquhart et beaucoup d'autres (3) l'ont cité ou imité. Thomas Nashe, le pamphlétaire et l'ennemi implacable des puritains, est un écrivain de la lignée rabelaisienne, un rabelaisant, pour ainsi dire, qui a

1. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique et la Littérature en Angleterre*, p. 41. Paris, 1920.

2. J. Boulenger, *Rabelais à travers les Ages*. Voir chapitre II. Paris, 1925.

3. Id., voir pp. 21-24.

su faire passer dans notre langue un peu de la verve, de la couleur, de l'esprit comique de *Gargantua* et de *Pantagruel*.

On sent qu'il y a du Rabelais dans l'œuvre de tous les burlesques qui composent ce que Charles Whibley appelle « l'étrange bas-fond, les régions infernales » de la littérature de la Restauration. Nashe fut, peut-être, notre dernier écrivain vraiment rabelaisien. Mais l'œuvre de Rabelais n'a pas cessé d'être goûtée chez nous. On l'aime parce que Rabelais excelle par la puissance d'un esprit bien organisé et par des vues larges et compréhensives. On le goûtait au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle parce qu'on croyait voir dans ses propos humoristiques le gros rire d'un homme grisé de sa propre verve animale. On l'approuvait parce qu'il se livrait sans se contraindre aux drôleries les plus licencieuses. On se plaisait à chercher l'essence de son esprit dans ses extravagances grotesques.

Sa *substantifique moelle* est vite passée dans l'âme des poètes burlesques que nous venons d'étudier. Ils semblent s'inspirer des bouffonneries rabelaisiennes à travers l'œuvre de Scarron. Les souvenirs pantagruéliques ne se montrent pas rares dans leurs vers. Le procédé de leur comique est quelquefois purement rabelaisien, comme l'est d'ailleurs, de temps à autre, celui de Scarron. Voyons donc en quoi Samuel Butler, l'auteur de *Hudibras* et le créateur du burlesque anglais, est redevable à l'œuvre de l'immortel François.

Considéré dans son ensemble, le *Hudibras* a tant de ressemblances avec l'œuvre de Rabelais que Butler a été appelé le cousin germain du joyeux Maître François (1). Leurs écrits ne périront pas parce qu'ils ont un style pittoresque et original, et parce que sous les crudités du langage, sous le scepticisme et les folles imaginations, on sent une critique

1. *Camb. Hist. of E. L.*, vol. VIII, p. 67. Cambridge, 1903-1917. Voir aussi : L. Charlanne, *l'Influence française en Angleterre*, chapitre IV, p. 95 et suiv. Paris, 1906 ; A. F. Upham, *op. cit.*, chap. V, pp. 219-264.

supérieure, un vif amour de l'humanité, la passion de la justice et le culte de la vraie science.

Dans l'avis aux lecteurs qui précède le texte de *Gargantua*, Rabelais dit qu'il veut rire « pour ce que rire est le propre de l'homme ». C'est cela qui lui a valu le titre de « génieur de France ». Boire et rire ! Voilà les deux thèmes qui se répètent dans son œuvre, et si, au xvii<sup>e</sup> siècle, personne ne la prit au sérieux, tout le monde, hormis les dévots, s'en amusait et s'en délectait. Ce n'était que les gens bien grognons qui s'étonnaient que Rabelais eût jamais pu passer pour un homme illustre. Hors de France, et surtout en Angleterre, son « rire énorme » eut de longs retentissements (1).

Butler n'a le caractère ni aussi expansif ni aussi joyeux que l'auteur de *Pantagruel* et de *Gargantua*. Certes, l'esprit qu'il sème dans les pages de *Hudibras* est brillant, mais comme il est froid ! Il provient rarement de ce fond de bonne humeur qui gagne pour Rabelais la sympathie de ses lecteurs. Sombre, sceptique, et indigné, Butler n'a pas le rire rabelaisien. La colère et l'indignation sont beaucoup trop fortes en lui pour qu'il prenne à la légère sa mission satirique. Même dans les passages les plus plaisants de *Hudibras* se répandent sans cesse les railleries amères d'un philosophe morne et irrité. Le désespoir qui a envahi son âme jette sur sa satire l'ombre d'une profonde mélancolie. Butler est pessimiste. Rabelais n'a pas perdu sa foi en l'humanité (2).

Cette différence foncière établie, nous nous empressons d'examiner les ressemblances qui existent entre ces deux génies remarquables. Butler était familier avec l'œuvre de Rabelais. Quand même il n'aurait pas su le français, il aurait pu lire l'excellente traduction des deux premiers livres de

1. J. Boulenger, *Rabelais à travers les Ages*, ch.II, pp. 20-25. Paris, 1925 ; A. F. Bourgeois, *Rabelais en Angleterre*, vol. III des *Etudes rabelaisiennes*. Voir aussi vol. I, Charles Whibley, *Rabelais et Shakespeare*.

2. Sidney Lee, *The French Renaissance in England*, pp. 160-161. Oxford, 1910.

Rabelais faite par sir Thomas Urquhart en 1653, neuf ans avant la publication de la première partie de *Hudibras* (1). Pierre Motteux donna une traduction du troisième livre en 1693, c'est-à-dire, treize ans après la mort de Butler. En 1694, il publia sa version des quatrième et cinquième livres. Donc Butler n'a pu connaître que la traduction faite par Urquhart. Mais nous sommes d'avis qu'il n'y eut pas recours. Il savait trop bien le français pour cela (2).

Il n'est pas nécessaire d'aller bien loin chercher des reminiscences de Rabelais dans le *Hudibras* de Butler. A la septième page on lit que Hudibras a approfondi les sciences occultes jusqu'à savoir :

Where Truth in Person does appear  
Like words congeal'd in Northern Air (3).

Est-ce que Butler pense ici au récit du voyage que firent Pantagruel et ses compagnons pour consulter l'oracle de la Sainte Bouteille ? Rabelais a la même image curieuse de mots gelés en l'air. Voici ce qu'il a écrit : « D'avantaige Antiphanes disoit la doctrine de Platon es parolles estre semblable, lesquelles en quelque contrée, on tems du fort hyver *lorsque sont proferees, gellent et plassent à la froydeur de l'air* et ne sont ouyes. » A cela répond le pilote qui conduit les aventuriers : « Seigneur, de rien ne vous effrayez. Ici est le confin de la mer glaciale, sus laquelle feut, au commencement de l'hyver dernier passé, grosse et fellonne bataille entre les Arimaspiens et les Nephelibates. *Lors gelèrent en*

1. La première édition de la première partie de *Hudibras* porte cette indication en bas de la page du titre : Printed by J. G. for Richard Marriott, under Saint Dunstan's Church in Fleet Street, 1663. La publication fut anonyme et l'ouvrage porta l'*Imprimatur* de « Jo : Berkenhead, novemb. II. 1662. Il fut mis en vente peu de temps après qu'on donna la permission d'imprimer, car Samuel Pepys en acheta un exemplaire le 26 décembre 1662. Voir son *Diary* sous cette date.

2. Voir W. F. Smith, *Camb. Hist. of Eng. Lit.*, vol. VIII, p. 59. « Butler was a good French scholar and did not need Urquhart's translation, but read the French at first hand ».

3. Samuel Butler's *Hudibras*, I. i, 147-148, p. 7, éd. A. R. Waller.

*l'air les parolles et crys des homes et femmes »* (1).

N'est-ce pas là une description détaillée des « words congeal'd in Northern Air » ? Assurément cette idée ne fut pas originale. Rabelais l'a empruntée à Plutarque chez qui nous lisons que : « ... Antiphanes dit par plaisanterie que dans une certaine ville *les voix des habitants furent immédiatement gelées par le froid extrême* et qu'à l'approche de l'été, lorsqu'elles furent de nouveau libérées, les habitants pouvaient entendre ce qu'ils avaient dit pendant l'hiver ; de la même façon, dit-il, la plupart des gens comprennent à peine dans leur vieillesse ce que Platon leur a dit dans leur jeunesse » (2).

Aurait-on raison de dire que Butler, aussi, a emprunté cette idée à Plutarque ? Nous croyons que non. On n'a qu'à lire ses *Thoughts upon Learning* (3) et ses *Contradictions* (4) pour avoir l'assurance qu'il estimait le latin infiniment plus que le grec (5). « Toutes les personnes, dit-il, qui se sont donné la peine d'apprendre la langue grecque n'en font pas beaucoup de cas lorsqu'elles arrivent à comprendre de meilleures choses. A moins qu'elles ne soient des sots ou des maîtres d'école à qui seuls une telle science est nécessaire et utile ».

On sait, d'ailleurs, que Butler abandonna ses études de grec lorsqu'il quitta l'école, ce qui rend encore plus probable qu'il ne fit pas d'emprunts au texte original de Plutarque. Il n'est cependant pas impossible qu'il ait connu la traduction du traité *Quomodo*, etc... de Plutarque faite par Philemon Holland (6). Mais il y a une indication assez intéres-

1. Rabelais, IV, chap. 55-56. Voir p. 168, vol. 2, éd. Moland.

2. Plutarch, *Quom quis suos in virt. sent. poss. prof.*, p. 79-A.

3. *Butler's Characters and Passages from Note-Books*, pp. 286 et 245, éd. Waller.

4. Id. Voir *Contradictions*, p. 446.

5. Voir W. F. Smith, *op. cit.*, p. 61. « There is considerable évidence that Butler kept up his Latin, especially in Horace, Juvenal, Persius, Lucan and Lucretius. »

6. Philemon Holland, *Plutarch's Moralia*. Voir la traduction intitulée, *How a man may regulate his own proceeding and going forward in Vertue*, p. 245. London, 1657.

sante qui semble prouver que Butler reproduit plutôt ce qu'il aurait lu dans Rabelais. Dans les vers qui précèdent ceux que nous avons cités, Butler personnifie la vérité tout comme Rabelais avant lui. Voici ce qu'il en dit :

He could reduce all things to Acts,  
And Knew their Natures by Abstracts,  
Where Entity and Quiddity  
The Ghosts of defunct bodies flie,  
*Where Truth in Person does appear*  
Like words congeal'd in Northern Air,  
He knew what's what, and that's as high  
As Metaphysick wit can fly (1).

Quand il satirise les avocats, Butler a plus d'une fois le style de Rabelais. Mais souvenons-nous bien de ceci. Depuis les temps les plus reculés, on a fait en Angleterre des satires contre les avocats. Au temps du roi Henry VIII, John Skelton se moque d'eux dans une moralité intitulée *The Necromancer*. Ils sont également tournés en ridicule dans un drame anonyme, *Richard II*, et dans des comédies, telles que *Club Law*, *The Pilgrim to Parnassus* et *Ignoramus*, jouées à l'université de Cambridge au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècles. Le *Volpone* de Ben Jonson, les *Law's Tricks* de John Day, *A Trick to catch the Old One* de Thomas Middleton et *A Mere Common Lawyer* de Thomas Overbury, sont, parmi d'autres, des pièces où la profession légale est en butte à une ironie mordante. Elles étaient pour Butler autant de sources où puiser les éléments de sa satire contre les avocats. Il ne faut pas l'oublier en cherchant ce qu'il doit à Rabelais.

Butler développe beaucoup plus que Rabelais la critique des plaideurs professionnels qui ont soin de ne se jamais mander en justice. Des exemples de sa satire à leur égard se rencontrent partout dans *Hudibras*. Ils sont beaucoup trop

1. Samuel Butler's *Hudibras*, I, i, 144-151, p. 7. éd. Waller.

nombreux pour être cités ici. Nous nous limitons donc à en donner une liste assez complète (1). Si on les compare avec les traits que Rabelais décocha contre les avocats de son époque, on verra que Butler continue la tradition de ses prédécesseurs satiriques anglais.

Lorsqu'il s'attaque aux faux-dévots, il fait penser un peu à Rabelais qui connaissait si bien la vie irrégulière du clergé du xvi<sup>e</sup> siècle. La satire de Rabelais est cruelle et impitoyable, mais parfois il l'adoucit par des contrastes comme celui qu'il fait entre les moines débauchés et le « bon docteur évangélique et pédagogue ». Il n'oublie pas non plus « les vrais chrestiens » priant Dieu « qui les prent en grâce ».

Ce n'est pas cet esprit qui anime la satire de Butler. Il ne semble pas avoir de sérieux sentiments religieux. Il raille le clergé puritain sur un ton méprisant, presque haineux. Il n'ajoute aucune foi à leur zèle religieux. Enfin, il ne suggère même pas le moyen de mettre fin aux abus qui l'indigne. Chez lui, tout est sceptique et négatif.

Ni Rabelais ni Butler ne ménagent les femmes. Rabelais ne les prend pas au sérieux ; Butler n'en choisit que des représentants de la plus basse condition. Tous les deux sont décidément hostiles au sexe. La veuve astucieuse et mercenaire, Trulla dont le nom indique suffisamment le caractère, et la grondeuse qui rosse son mari, sont les seules femmes qui jouent un rôle dans *Hudibras*. Elles ne sont pas des exemples très flatteurs pour leur sexe. Dans ses autres ouvrages, Butler traite les femmes avec une franchise brutale. Nous citons dans les *Various Thoughts* (2) : « Les anciens avaient raison de dépeindre les Furies sous la forme de femmes » et dans les

1. *Hudibras*, I-ii, 1177-1178 ; II-ii, 197-200 ; II-ii, 287-292 ; II-ii, 325 et suiv. ; II-ii, 349 et suiv. ; II-ii, 612-614 ; II-iii, 15 et suiv. ; II-iii, 619-620 ; II-iii, 957-964 ; III-i, 46-54 ; III-i, 609-613 ; III-i, 1449-1456 ; III-iii, 440 et suiv. ; III-iii, 577-584. *Rabelais*, éd. L. Moland : I, 54, 142-144 ; II, 10-13, 193-207 ; III, 41, 435-438 ; III, 44, 445-448 ; IV, 46, 142-144 ; V, 12-16, 242-257.

2. Samuel Butler, *Characters and Passages from Note-Books*, voir *Various Thoughts*, p. 271, éd. Waller.

*Thoughts on Religion* (1) : « Au paradis Dieu fit Adam et une seule femme, et cependant elle le trahit et eut des rapports défendus avec son unique ennemi. Que fera donc leur postérité tombée de grâce devant tous les ennemis qu'elle rencontrera ? » La question du mariage de Panurge est traitée dans la même veine par Rabelais.

Rabelais et Butler s'empportent également contre les astrologues et leur métier. Au temps où il habitait Lyon, Rabelais fit des almanachs plats, inoffensifs, même pieux. Plus tard, dans sa prognostication pantagruéline il se moque des astrologues et des faiseurs d'almanachs, et renouvelle plus sérieusement ses attaques dans *Pantagruel* et *Gargantua*. « Laisse-moy l'astrologie divinatrice et l'art de Lallius comme abus et vanités » (2). Mais, pour sa part, Butler dépasse Rabelais dans la satire des astrologues. Comme son célèbre devancier il met ses profondes connaissances métaphysiques au service de la satire. La visite que Panurge fait à Her Trippa pour le consulter sur son sort dans le mariage a pu suggérer à Butler l'entrevue qui a lieu entre sir Hudibras et Sidrophel (3) sur la probabilité du mariage du Chevalier avec la Veuve. Ici Butler est plus spirituel, plus enjoué que Rabelais. Sir Hudibras va de pair avec Sidrophel en hypocrisie. Ainsi se fait-il que la conversation qu'ils tiennent est mieux soutenue que celle qui a lieu entre Her Trippa et Panurge. Les propos enfantins et ridicules de ce dernier contrastent péniblement avec l'érudition bizarre mais profonde de l'astrologue.

Le savoir universel des deux satiriques se révèle partout dans leur œuvre. Ils savaient tout ce qu'on était capable de savoir à leur époque, et combattaient le scolasticisme avec les armes des scolastes mêmes. Ils visaient au même

1. Ibid., *Thoughts on Religion*, p. 323.

2. Rabelais, éd. Moland, *op. cit.*, II, 8, 183-188. Lettre de Gargantua à Pantagruel.

3. Waller, *Samuel Butler's Hudibras*, part. II, chant III. Rabelais, éd. Moland, III, 25, 382-387.

but et furent obligés d'avoir recours aux mêmes moyens. C'est cette affinité de dessein qui a soumis Butler à l'influence de Rabelais. Et voilà tout. Pour le reste, le génie de Butler fut beaucoup trop original pour être redevable de sa force aux productions littéraires d'autrui. Aussi devait-on se garder d'exagérer l'importance de l'influence de Rabelais sur lui. Disons tout simplement de Butler ce que Taine (1) a dit de Rabelais et de Swift : « Qu'on n'aille point ici le comparer à Rabelais. Notre bon géant, médecin et ivrogne, s'étale joyeusement sur son fumier sans penser à mal : le fumier est chaud, commode. On y est bien pour philosopher et cuver son vin. Quand les tonneaux se vident dans son gosier et que les viandes s'engloutissent dans son estomac, l'on prend par sympathie part à tant de bien-être. Dans le rire de cette bouche homérique on aperçoit, comme à travers une fumée, les souvenirs des religions bachiques, la fécondité, la joie monstrueuse de la nature. Ce sont les magnificences et les dévergondages de ses premiers enfantements.

Au contraire, le cruel esprit positif ne s'attache qu'aux bassesses : il ne veut voir que l'envers des choses ; armé de douleur et d'audace, il n'épargne aucun détail ignoble, aucun mot cru. Il entre dans le cabinet de toilette, il conte les désenchantements de l'amour... »

### Hubdras et la Satyre Ménippée.

L'opinion de Voltaire (2) que le poème d'Hudibras semble être un composé de la *Satire Ménippée* et de *Don Qui-*

1. H. A. Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, t. IV, pp. 50-51, 16<sup>e</sup> éd. Paris, 1927.

2. Voltaire, *Lettres philosophiques*. Voir la 22<sup>e</sup> lettre, vol. II, pp. 147-148. Aussi, pp. 134-135, éd. Gustave Lanson, 2 vol. Paris, 1924. « Il y a surtout un poème anglais difficile à vous faire connaître ; il s'appelle *Hudibras*. C'est un ouvrage très comique et cependant le sujet est la guerre civile du tems de Cromwell. Ce qui a fait verser tant de sang et tant de larmes a produit un poème qui force le lecteur le plus sérieux à rire. On trouve un exemple de ce contraste dans notre *Satire Ménippée*...

*chotte* a beaucoup contribué à faire croire qu'il y a de grandes ressemblances entre *Hudibras* et la *Satire*. Il n'en est pas ainsi. Il n'y a de ressemblant que les circonstances historiques dans lesquelles parurent les deux ouvrages. Considérons ces circonstances.

*La Satyre Menippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Etats de Paris* parut en 1594 lorsque toucha à sa fin la guerre civile qui sévit en France après l'assassinat d'Henri III en 1589. Henri de Bourbon avait pris les armes contre la Ligue dirigée par le duc de Mayenne et aidée par l'Espagne. La victoire qui établit Henri de Bourbon sur le trône de France lui fut en partie assurée par le succès de *la Satyre Menippée*. Cette satire eut pour objet « la tenue des Etats convoqués à Paris le 10 février 1593, par le duc de Mayenne; ces Etats, on le sait, eurent mission d'élire un roi et de connaître les prétentions de ceux qui briguaient la couronne. Mais la violence des partis et la division des intérêts rendirent impossible tout résultat sérieux et définitif. Les Espagnols proposèrent d'abolir la loi salique, de ne point reconnaître le roi de Navarre pour légitime souverain quand même il entrerait dans le sein de l'Eglise, et de

Le poème d'*Hudibras*, dont je vous parle, semble être un composé de la *Satire Ménippée* et de *Don Quichotte*; il a sur eux l'avantage des vers; il a celui de l'esprit; la *satire Ménippée* n'en approche pas; elle n'est qu'un ouvrage très médiocre. Mais à force d'esprit, l'auteur d'*Hudibras* a trouvé le secret d'être fort au-dessous de *Don Quichotte*. Le goût, la naïveté, l'art de narrer, celui de bien entremêler les aventures, celui de ne rien prodiguer, valent bien mieux que de l'esprit: aussi *Don Quichotte* est lu de toutes les nations et *Hudibras* n'est lu que des Anglais.

L'auteur de ce poème si extraordinaire s'appelait Butler; il était contemporain de Milton, et eut infiniment plus de réputation que lui, parce qu'il était plaisant et que le poème de Milton était fort triste. Butler tournait les ennemis du Roi Charles II en ridicule et toute la récompense qu'il en eut, fut que le Roi citait souvent ses vers. Les combats du Chevalier *Hudibras* furent plus connus que les combats des anges et des diables du *Paradis Perdu*. Mais la Cour d'Angleterre ne traita pas mieux le plaisant Butler que la cour céleste ne traita le sérieux Milton, et tous deux moururent de faim ou à peu près.

Le Héro du Poème de Butler n'était pas un personnage feint comme le *Don Quichotte* de Michel Cervantes: C'était un Chevalier-Baronet très réel, qui avait été un des enthousiastes de Cromwell et un de ses colonels. Il s'appelait sire Samuel Luke... »

déclarer l'infante d'Espagne reine de France. Les avis ouverts par les ligueurs français, ne furent guère plus favorables aux véritables intérêts du royaume » (1).

Butler fit la plus grande partie de son *Hudibras* durant la guerre civile, qui désola l'Angleterre sous Charles I<sup>er</sup>. Cette guerre, qu'on peut nommer guerre de religion, fut fomentée par une ligue soi-disant sainte à l'exemple de celle qui avait troublé la France sous le règne d'Henri III. En France, les Catholiques se liguèrent pour extirper les Calvinistes. En Angleterre, les Presbytériens, les Indépendants et d'autres sectaires s'unirent pour abolir l'épiscopat, la liturgie, et l'église anglicane alors établie par les lois et la monarchie qui en étaient le soutien. Mais ce que les deux ligues eurent en commun fut le fanatisme affreux qui causa la désolation des deux royaumes et le meurtre de deux rois.

Voilà tout ce qu'il y a de ressemblant entre la *Satyre Ménippée* et *Hudibras*. Dans son excellente édition de *Hudibras*, le Docteur Nash rapproche ces deux œuvres pour les comparer (2). « Les sujets, écrit-il, sont à peu près pareils, une violente guerre civile animée par un grand zèle religieux et un grand nombre de braves gens dupés par des hommes d'état ». Et plus loin en parlant de la *Satire* : « M. Butler l'avait certainement lue avec attention, et, cependant, on ne peut pas dire qu'il l'imita ».

Il est certain qu'il la connaissait, car il en a fait mention dans ces vers (3) :

1. *La Satire Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne*, éd. C. Labitte. Introduction, p. 1. Paris, 1883.

2. D<sup>r</sup> T. R. Nash, *Samuel Butler's Hudibras*. Introduction, pp. XXIV-XXVI, 2 vol. London, 1835.

3. A. R. Waller, *op. cit.*, I, 2, 652-653 et p. 101. *La Satyre Ménippée* avait été traduite en anglais par un traducteur inconnu en 1595 sous le titre : *A Pleasant Satyre or Poesie : Wherein is discovered the Catholicon of Spayne, and the chiefe leaders of the League. Finelie Fetcht over and laide open in their colours. Newly turned out of French into English*. Sans nom d'auteur, dédicace ni préface. Une autre édition parut en 1602 intitulée : *Englandes bright Honour : Shining through the darke disgrace of Spaines Catholicon. Serving as a Clear Lanterne, to give light to the whole world, to guide them by*.

The French League in which Men vow'd,  
To fight to the last drop of Bloud.

qu'il explique ainsi : « La Sainte Ligue, organisée en France pour extirper la religion protestante, fut le modèle original sur lequel « La Ligue au Serment solennel » fut fondée en Angleterre dans la mesure des circonstances différentes. Le succès de l'une et de l'autre répondit assez à l'intention dans laquelle elles furent formées ; car, après la destruction d'un nombre énorme de gens de toutes sortes, elles se terminèrent par l'assassinat de deux rois que les ligueurs avaient juré de défendre. Comme nos ligueurs firent serment de rivaliser en travaillant à une réforme, ainsi les Français de la Sainte Ligue prêtèrent serment de combattre jusqu'à la dernière goutte de leur sang. »

Nous avons relevé une autre ressemblance — peu importante d'ailleurs, et sans doute fortuite — qui rappelle l'assemblée des Etats généraux à Paris. C'est la réunion des charlatans du gouvernement (1) à qui Lilburne et Cooper expliquent les principes d'action des Puritains, naturellement, de la façon dont Butler veut les faire comprendre.

Mais ce ne sont là que des points de contact très peu importants qui ne suffiraient pas à justifier l'opinion de Voltaire au sujet de *Hudibras* et de la *Satire Ménippée*. De nos jours on s'accorde à modifier beaucoup ce jugement sommaire. Puisqu'il en est ainsi, hâtons-nous de passer à la principale source du burlesque français au xvii<sup>e</sup> siècle. Nous allons voir si l'œuvre de Scarron a exercé une influence sur Samuel Butler.

### Butler et Scarron

Comme s'ils obéissaient à une tradition depuis longtemps établie, les critiques anglais ont toujours attribué à Scarron

1. A. R. Waller, [Butler's *Hudibras*, III, 2.

une influence importante soit sur le style, soit sur la forme du *Hudibras* de Butler. Courthope ne fait que répéter l'opinion traditionnelle quand il s'exprime ainsi sur ce sujet : « Lorsque Butler, qui ne se serait jamais abaissé jusqu'à vouloir dégrader ce qui est beau et noble pour provoquer le rire, méditait sur la forme qu'il donnerait à son poème, il s'est aperçu que la manière scarronesque pouvait être légitimement mise au service de la satire qu'il se proposait (1) ».

William, Fraser Smith est du même avis. Il affirme que « l'œuvre sur laquelle Butler modela le style de son *Hudibras* a dû être en grande mesure celle de Scarron, son contemporain, dont le *Virgile travesty* fut publié entre 1648 et 1652. Butler, qui connaissait bien la littérature française pouvait facilement reproduire les principaux traits de cet ouvrage dans son *Hudibras* qui ne fut donné au public qu'en 1663 » (2).

Charles Whibley ne rapproche pas directement l'œuvre de Butler de celle de Scarron, mais il fait cette observation générale sur l'influence que ce dernier a exercée sur les burlesques anglais du XVII<sup>e</sup> siècle : « Dans le genre burlesque, ils reconnaissaient en Scarron leur maître. Ils ne cherchaient pas à amoindrir le tribut qu'ils devaient au *Virgile travesty*. Ils témoignaient de leur obligation à Scarron non seulement par le style, mais aussi par les titres de leurs ouvrages. Si ce genre bouffon mit quelques années à franchir la Manche, il fleurit en Angleterre avec une vigueur étonnante dès qu'il l'eût traversée » (3). Puis, en traitant du *Hudibras*, il affirme que « dans *Hudibras* Butler avait découvert la vraie fonction du burlesque. Si Scarron n'avait fait qu'inspirer de loin cet ouvrage de génie, nous ne lui en serions pas moins reconnaissants (4). »

1. J. W. Courthope, *A History of English Poetry*, vol. I, p. 364.

2. W. F. Smith, Article sur Samuel Butler. Voir *Camb. Hist. of English Lit.*, vol. VIII, p. 65.

3. C. Whibley, *Writers of Burlesque and Translators*. Voir *Camb. Hist. of English Lit.*, vol. IX, chap. 10, p. 256.

4. Id., p. 259.

M. Sturgis E. Leavitt appuie cette opinion en y apportant quelques précisions. Après avoir cité et rapproché ce qu'il prétend être des passages ressemblants tirés du *Virgile travesty* et de *Hudibras*, il arrive à cette conclusion : « En ce qui concerne l'attitude indifférente, presque méprisante, des deux poètes envers la rime, la mention fréquente d'autorités vagues ou ambiguës, et les digressions qu'ils font tous les deux, je crois trouver des ressemblances entre le *Virgile travesty* et *Hudibras*. Il ne me semble pas aller trop loin que de dire que le style de Butler a été influencé par celui de Scarron. Cette influence, si superficielle qu'elle soit, est considérable lorsqu'on se rappelle le profond mépris qu'éprouvait Butler pour les auteurs français et leurs imitateurs (1). »

Selon d'autres critiques éminents, dont M. René Lamar, Butler n'aurait connu le *Virgile Travesty* que par l'adaptation qu'en a faite Charles Cotton.

Le seul moyen de contrôler ces opinions différentes, c'est d'examiner les deux ouvrages et de vérifier les ressemblances qu'on a cru relever entre l'*Enéide* de Scarron et le poème satiro-comique de Butler. Il n'existe aucune preuve que Butler ait connu le *Virgile Travesty* avant 1674. Cette œuvre n'est mentionnée qu'une fois dans les notes de *Hudibras* postérieures à la publication des deux premières parties du poème. A notre avis, cette mention n'est pas une preuve suffisante de l'influence de la mascarade de Scarron sur la composition de *Hudibras*. Cette satire — la première partie tout au moins — fut écrite avant la publication du *Virgile Travesty*.

On connaît bien l'attitude défavorable de Butler envers tout ce qui est français. Il estimait très peu les Français et leur littérature (2). Dans ses satires, on rencontre de nombreux passages où il se répand en invectives contre ses con-

1. Sturgis E. Leavitt, *Scarron in England*, p. 49. Thèse manuscrite. Université de Harvard. Cambridge, 1917.

2. Voir citation, p. 112.

temporains imitateurs ridicules des mœurs et des belles-lettres d'outre-Manche. Nous n'en citerons que les deux suivants :

. . . . .  
To adorn their English with French Scraps,  
And give their very Language Claps ;  
To Jernie rightly, and renounce  
I' th' pure and most approv'd of Tones,  
And, while they idly think t'enrich,  
Adulterate their native Speech ;  
For though to smatter ends of Greek,  
Or Latin be the Rhetorique  
Of Pedants counted, and vain-glorious,  
To smatter French is meritorious (1) ;

et dans la *Pindaric Ode To the happy Memory of the Most Renown'd Du Val* :

In France the Staple of new Modes  
Where Garbs and Miens are currant Goods,  
That serves the ruder Northern Nations,  
With Methods of Address and Treat ;  
Prescribes new Garnitures and Fashions,  
And how to drink, and how to eat  
No out-of-fashion Wine or Meat ;  
To understand Cravats and Plumes,  
And the most modish from the old Perfumes  
To know Age and Pedigrees  
Of poynts of Flandres or Venise ;  
Cast their Nativities, and to a Day  
Foretel how long they'll hold and when decay ;  
T'affect the purest Negligences  
In Gestures, Gaits and Miens,

1. Samuel Butler, *A Satyre upon our ridiculous Imitation of ihe French*. Voir *Builer's Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, éd. Lamar, p. 52.

In this great Academy of Mankind  
He had his Birth and Education ;  
Where'all Men are s'ingeniously inclin'd.  
They understand by Imitation,  
Improve untaught, before they are aware,  
As if they sucked their breeding from the Air,  
That naturally does dispense  
To all a deep and solid Confidence (1).

. . . . .

Mal disposé comme il était envers la France et les Français, Butler ne devait guère être enclin à accepter pour modèle un écrivain français dont le goût pour le burlesque portait sur des trivialités qui l'auraient répugné.

Il connaissait le *Virgile travesty* en 1674 lorsque parurent ses *Première et Deuxième Parties de Hudibras* avec les *Notes de l'Auteur* qui sont bien de lui. Directement ou indirectement, à fond ou superficiellement, cela reste à déterminer par une soigneuse comparaison des textes. Nous allons examiner des passages du *Virgile travesty* et de *Hudibras* dans lesquels on a prétendu trouver des ressemblances de forme ou de fond.

Ainsi que Scarron, Samuel Butler, nous dit-on, fait faire aux héros classiques des choses banales (2). Il oserait même tourner en ridicule une figure biblique, comme par exemple, dans la comparaison qu'il fait entre la barbe grotesque du chevalier presbytérien et la boucle légendaire de Samson :

This hairy Meteor did denounce  
The fall of Scepters and of Crowns ;  
With grizly type did represent

1. *Samuel Butler's Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, pp. 98-99, éd. Lamar.

2. Voir W. F. Smith, *Camb. Hist. of E. L.*, vol. VIII, p. 69 : « Butler's peculiar trick of giving the characteristics of each person by parallels of similar accomplishments in some noted hero, but in ludicrous travesty, is, doubtless, imitated from Scarron. »

Declining Age of Government ;  
And tell with Hieroglyphick Spade,  
Its own grave and the State's were made.  
*Like Sampson's Heart-Breakers, it grew*  
*In time to make a Nation rue (1).*

Selon Butler, Hudibras, ventru et bossu, ressemble à Enée qui se sauve de la ville de Troie enflammée en emportant son père sur le dos :

For as Aeneas bore his Sire  
Upon his Shoulders through the Fire :  
Our Knight did no less bear a Pack  
Of his own Buttocks on his Back :  
Which now had almost got the Upper-  
Hand of his Head, for want of Crupper (2).

Butler ne nous épargne pas de détails plaisants sur les tourmenteurs de l'ours contre qui le preux chevalier se lance avec fureur. Son plus redoutable adversaire est Colon, garçon d'écurie et véritable centaure. Voici la description burlesque de ce combattant intrépide :

Last Colon came, bold Man of War,  
Destin'd to blows by fatal Star ;  
Right expert in Command of Horse,  
But cruel and without remorse.  
*That which of Centaure long ago*  
*Was said,* and has has been wrested to  
Some other Knights, was true of this,  
He and his Horse were of a piece,  
One Spirit did inform them both,  
The self same Vigor, Fury, Wroth.  
Yet he was much the rougher part,  
And always had the harder heart ;  
Although his Horse had been of those,

1. *Samuel Butler's Hudibras*, I-i, 245-252, p. 9-10, éd. A. R. Waller.
2. *Id.*, I-i, 287-292, p. 11.

That fed on Man's Flesh, as Fame goes.  
Strange food for Horse ! And yet, alas,  
It may be true, for Flesh is grass,  
*Sturdy he was ! and no less able*  
*Than Hercules to cleanse a Stable* (1).

Certes, dans ces passages Butler fait des comparaisons ridicules entre des personnages bibliques et mythologiques et les figures grotesques et bouffonnes de son récit. Mais est-ce qu'il travestit les héros bibliques ou classiques à la manière de Scarron ? Est-ce qu'il leur fait faire des actes triviaux, dégradants et honteux ? Est-ce qu'il les présente métamorphosés sous un costume fantastique, mais avec leur caractère traditionnel si bien connu ? Il faudrait dire plutôt qu'il les introduit dans sa satire, non pour les tourner en ridicule, comme Scarron avant lui, mais pour faire ressortir davantage, par des contrastes imprévus et des ressemblances absurdes, le caractère bizarre de Hudibras et de ses adversaires. Ce n'était pas le fait de Butler de se moquer de l'antiquité ou de travestir les classiques anciens. Nous ne comprenons pas qu'il ait eu recours, pour le style ou la forme de son ouvrage, à un auteur qui, d'abord, trouvait tout son divertissement à coiffer Virgile d'un bonnet de fou.

Butler fait intervenir les dieux dans de mesquines affaires humaines où la présence d'une figure divine ne peut être que ridicule. En cela il aurait suivi le modèle de Scarron. Citons sous ce rapport :

*But Pallas came in shape of Rust,*  
*And'twixt the Spring and Hammer'thrust*  
*Her Gorgon-Shield, which made the Cock*  
*Stand stiff as if t'were turn'd t'a stock* (2).

Et :

1. *Samuel Butler's Hudibras*, I-ii, 440-458, pp. 39-40.
2. *Id.*, I-ii, 775-778, p. 48.

*But Mars that still protects the Stout  
In Pudding-time came to his aid,  
And under him the Bear convey'd (1) ;*

Employer un « deus ex machina » pour dérober un héros au mauvais sort qui s'acharne contre lui, n'est-ce pas là un procédé littéraire employé depuis les temps les plus reculés et commun à toutes les littératures ? Il n'en manque pas d'exemples dans la littérature anglaise de l'époque élizabéthaine et du début du xvii<sup>e</sup> siècle pour que Butler ait eu besoin d'en chercher le modèle chez Scarron.

Butler commence certains passages comiques de son poème par une invocation burlesque à la Muse de la poésie. C'est qu'il se rappelait, nous dit-on, de semblables invocations dans le *Virgile travesty* de Scarron. Rapprochons quelques-uns de ces passages et cherchons s'ils se ressemblent par le ton, la forme ou des analogies verbales :

Petite Muse au nez camard  
Qui m'as fait Auteur goguenard,  
Et qui, quoi que mon mal empire  
Me fais pourtant quelquefois rire ;  
Dis-moi bien comment et pourquoi,  
Junon sans honneur et sans foi,  
Persécuta ce galant homme,  
Sans lequel nous n'aurions pas Rome,  
Ni tous ces illustres Romains  
A qui nous baisons tous les mains,  
Elle fit bien la furieuse  
Contre personne si pieuse.  
Ils se fâchent donc comme nous ?  
Je ne les croyois pas-si fous  
Et les croyois être sans bile,  
Ces beaux Dieux d'Homère et de Virgile (2)

1. Id., I-ii, 864-866, p. 50.

2. Paul Scarron, *Œuvres*, vol. IV, livre I, 37-52, p. 2, 7 volumes. Amsterdam, 1786.

But e'er we venture to unfold  
 Atchievements so resolv'd and bold,  
 We should as learned Poets use  
 Invoke the assistance of some Muse ;  
 However Criticks count it sillier  
 Than juglers talking t'a Familiar,  
 We think 'tis no great matter which,  
 They're all alike, yet we shall pitch  
 On one that fits our purpose most,  
 Whom therefore thus do we accost.  
 Thou that with Ale or viler Liquors  
 Didst inspire Withers, Prin, and Vickars,  
 And force them, though it were in spight  
 Of Nature and their Stars, to write.  
 Who, as we find in Sullen Writs, etc (1).

Est-ce qu'il est si nouveau de s'adresser, avec ou sans sérieux, à la Muse poétique avant de s'embarquer dans un poème qu'il ait fallu à un des plus savants poètes anglais du *xvii<sup>e</sup>* siècle aller en chercher l'exemple dans la littérature française ? Nous le croirions avec difficulté. D'ailleurs dans les citations que nous venons de faire, y a-t-il des ressemblances sinon verbales, du moins assez rapprochées, qui permettent de dire que Butler s'est inspiré du *Virgile Travesty* pour la forme et le fond de ses vers ? Nous n'en trouvons pas. Il n'y a rien dans *Hudibras* qui corresponde à cette autre invocation burlesque qu'on rencontre dans l'*Enéide* de Scarron :

Dame Erato, ma chère Muse,  
 Inspire à mon esprit de Buse  
 Quantité de termes plaisants,  
 Sans pourtant être médisans  
 Pour bien passer par l'étamine  
 L'état de la terre latine,

1. *Samuel Butler's Hudibras*, I-i, 637-51, pp. 19-20, éd. A. R. Waller.

Quand *Ænéas* et tout son train  
En vint envahir le terrain ;  
Inspire-moi bien, je te prie,  
De la fine plaisanterie (1).

Butler fait un même emploi comique du pathos que Scarron. Il est vrai qu'il y a dans *Hudibras* de nombreuses phrases qui prennent une allure sérieuse pour tomber vite dans les plus absurdes banalités. C'est là un procédé très usité des auteurs comiques, procédé qui a dû se présenter à l'esprit de Butler sans qu'il lui fût nécessaire d'en rechercher des modèles à l'étranger. Ce n'est pas aller trop loin de dire de son génie d'écrivain burlesque qu'il l'aurait empêché d'être redevable à Scarron d'un procédé comique si connu. Il en fait, d'ailleurs, un usage différent de celui de l'auteur du *Virgile travesty*. Chez lui, le pathos, étant voulu, est plus sournois, plus subtil. Les citations suivantes montrent bien que Scarron s'en servait, pour ainsi dire, à la légère et que Butler l'employait avec sérieux et de parti pris.

Parmi cent choses qu'il contemple,  
Attendant la reine en ce temple,  
Charmé de tant d'objets nouveaux,  
Il voit en plusieurs grands tableaux,  
*Mais qui n'étaient pas peints à l'huile*  
L'histoire de sa pauvre ville (2).

In Mathematicks he was greater  
Than Tycho Brahe, or Erra Pater :  
*For he, by Geometrick scale,*  
*Could take the size of Pots of Ale ;*  
Resolve by Signs and Tangents streight  
If Bread and Butler wanted weight ;  
And wisely tell what hour o'th'day  
The Clock did strike, by Algebra (3).

1. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. VII, 173 et suiv.

2. Id., *op. cit.*, liv. I, 1522 et suiv. p. 35.

3. Samuel Butler, *op. cit.*, liv. I-i, 119-24, p. 6.

But a huge pair of round Trunk-Hose ;  
In which he carry'd as much meat  
As he and all his Knights could eat,  
*When laying by their Swords and Truncheons*  
*They took their Breakfasts, or their Nuncheons* (1).

Quand bien elle eût été Caton,  
Elle n'eût pas mieux fait justice ;  
Elle n'y prenoit nulle épice,  
La rendoit libéralement,  
Et toujours équitablement.  
Elle ne prononçoit sentence.  
Qui ne fût pièce d'éloquence.  
Tout se jugeoit là sans appel,  
Tant au civil qu'au criminel ;  
Et les affaires non plaidées,  
Sans Avocats étoient vidées,  
*Quand quelqu'un étoit convaincu,*  
*On lui donnoit du pied au cu ;*  
*Si c'étoit pour de grandes fautes,*  
*On lui faisoit briser les côtes* (2) :

It was a serviceable Dudgeon,  
Either for fighting or for drudging ;  
*When it had stabbed or broke a head,*  
*It would scrape Trenchers or chip Bread,*  
*Toast Cheese or Bacon, though it were*  
*To bait a Mouse-trap, twould not care.*  
Twould make clean Shooes and in the Earth  
Set Leeks and Onions, and so forth (3).

For when a Giant's slain in fight,  
And mow'd o'erthwart, or cleft downright,  
It is a heavy case, no doubt,  
A man should have his Brains beat out.

1. Id., I-i, 351-354, p. 12.

2. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. I, 1741 et suiv., pp. 41-42.

3. Samuel Butler, *op. cit.*, I-i, 387-394, p. 13.

Because he's tall and has large Bones ;  
*As Men kill Beavers for their Stones* (1).

Les deux poètes se ressemblent en ce qu'ils citent des auteurs imaginaires dans le but de donner une certaine autorité à leurs œuvres et de garantir la véracité de leurs récits. Des exemples ne sont pas difficiles à trouver :

Aenéas, et toute sa bande  
Dansoient parfois la sarabande,  
Et gambadoient de temps en temps,  
Tant ils étoient gais et contents.  
Pallas les voyant ainsi faire,  
Dansoit aussi pour leur complaire :  
Outre que le jeune Seigneur,  
De sa nature étoit danseur,  
*Quoiqu'une histoire scandaleuse*  
*Lui donne une jambe cagneuse.*  
*Mais on sait, au moins ce dit-on,*  
*Que Pallas donna un bâton*  
*A l'écrivain de cette histoire* (2).

*They rode, but Authors having not*  
*Determin'd whether Pace or Trot,*  
(That is to say, whether Tolutation,  
As they do term it, or Succusation)  
We leave it, and go on as now.  
Suppose they did, no matter how.  
*Yet some from subtile hints (h) ave got*  
*Mysterious light, it was a Trot,*  
But let that pass : they now begun  
To spurr their living Engines on (3).

La dame sans être aperçue,  
Subtilement l'escamota,

1. Id., I-ii, 29-34, p. 29.

2. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. VIII, 537 et suiv., p. 486.

3. Samuel Butler, *op. cit.*, I-ii, 45-54, p. 29.

Et dans Cythéré le porta,  
Laissons Cupidon à sa place,  
Ayant et sa taille et sa force.  
Pour Ascaigne, elle l'endormit.  
D'un certain charme qu'elle fit,  
*Les uns disent d'un dormitoire,*  
*Les autres en le faisant boire*  
*Un peu plus qu'il ne faut de vin (1).*

*But here our Authōrs make a doubt,*  
*Whether he were more wise or stout.*  
*Some hold the one, and some the other :*  
But howso'er they make a pother,  
The difference was so small... (2).  
But now we talk of mounting steed,  
Before we f(ur)ther do proceed,  
It doth behove us to say something,  
Of that which bore our valiant Bumpkin.  
The Beast was sturdy, large and tall,  
With Mouth of Meal and Eyes of Wall :  
I would say Eye for h'had but one  
*As most agree, though some say none (3).*

Il tira de son escarcelle  
Un gros d'encens mâle ou femelle,  
Puis escrima de l'encensoir :  
Mais par malheur il fit tout cheoir,  
Et remplit sa chambre de braise :  
Puis après au sel et à l'eau  
Il fit lors le premier tourteau,  
Qu'on nomma depuis talemouse,  
*Ainsi que pédants plus que douze*  
*Ont écrit, je ne sais comment (4)*

1. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. I, 2552 et suiv., p. 60. Voir aussi liv. VII, 2056 et suiv., pp. 463-464 ; liv. VIII, 629 et suiv., p. 488.

2. Samuel Butler, *op. cit.*, I-i, 29-33, p. 4.

3. Id., I-i, 423-430, p. 14.

4. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. V, 2591 et suiv., p. 331.

*He was, by birth, some Authors write,  
A Russian, some a M(u)scovite,  
And'mong the Cossacks had been bred,  
Of whom we in Diurnals read,  
That serve to fill up Pages here,  
As with their Bodies Ditches there (1).*

Passe pour cette mention d'autorités non existantes. A notre avis, elle ne prouve pas grand'chose.

Scarron et Butler font semblant, paraît-il, d'avoir un très grand souci de toujours faire de bonnes rimes. Ils voudraient faire croire qu'ils sont prêts à tout sacrifier aux besoins de la rime. Naturellement ce n'est que pour mieux plaisanter, comme on voit dans les citations suivantes, qui, d'ailleurs, n'ont pas d'analogie les unes avec les autres.

La mâle bête a des oreilles  
Des bouches pâles ou vermeilles,  
Et des yeux nuit et jour ouverts,  
Noirs, bleus, gris, blancs, jaunes ou verts,  
De la couleur il ne m'importe,  
Autant que son maigre corps porte  
De plumes, dont il est aussi  
Porté tant par là que par-ci,  
Ou par-ci par-là, l'un vaut l'autre.  
En un métier comme le nôtre  
*On ne rime pas comme on veut,  
Mais seulement comme on peut (2).*

A Squire he had whose name was Ralph,  
That in th'adventure went his half.  
*Though Writers (for more statelier tone)  
Do call him Ralpho, 'tis all one :*

1. Samuel Butler, *op. cit.*, I-ii, 265-70 p. 35. Voir aussi I-i, 355-358, p. 12.

2. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. IV, 854 et suiv., p. 247.

*And when we can with Meeter safe,  
We'll call him so, if not plain Ralph (1).*

Item y vint en beau harnois,  
Et non en soldat de fortune,  
Mésape, le fils de Neptune .

. . . . .  
. . . . .

Ses soldats ne sont pas à taire :  
Les Falisques et Fescennins,  
Voisins ou non des Appennins,  
*Pourvu que je rime il n'importe ;*  
Des peuples nommés d'autre sorte,  
*Dont les noms ne se riment pas,*  
Y vinrent sous lui pas à pas (2).

Selon M. Leavitt, on trouve chez les deux poètes la même facilité à faire des digressions et à revenir au sujet sans embarras. Nous citons, parmi beaucoup d'autres, les passages suivants :

Lecteur, souviens-t'en, je t'en prie,  
Car ma foi, si tu prétendois  
Me donner ici sur les doigts,  
Et me faire le mauvais critique,  
Je te dirois chose qui pique :  
*Et foin de la digression,*  
*Par qui notre narration*  
*Est, peu s'en faut, embarrassée, (3)*

...a huge pair of round Trunk-hose,  
In which he carryd as much meat  
As he and all his Knights could eat ;  
When laying by their Swords and Truncheons

1. Samuel Butler, *op. cit.*, I-i, 461-466, p. 15.
2. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. VII, 2212 et suiv., p. 467.
3. Paul Scarron, *op. cit.*, vol. IV, 1322 et suiv., p. 247.

They took their Breakfasts or their Nuncheons ;  
*But let that pass at present, lest*  
*We should forget where we digrest. (1)*

Puis ayant malgré lui toussé  
Car il avoit, s'il le faut dire,  
Criallé trop fort, le beau sire :  
Mais par excès tout il faisoit,  
Dont bien souvent il lui cuisoit.  
D'ailleurs c'étoit un fort brave homme,  
Aussi bon qu'il en fut dans Rome :  
(Or vous savez que les Romains  
Sont les fines fleurs des humains).  
*Mais finissons la parenthèse. (2)*

And as an equal friend to both  
The Knight and Bear, but more to Troth,  
With neither faction shall take part,  
But give to each his due desert :  
And never coyn a formal lye on't  
To make the Knight o'rcome the Giant.  
*This b'ing profest, we hope's enough*  
*And now go on where we left of. (3)*

To him apply yourselves, and he  
Will soon dispatch you, for his Fee.  
They did so, but it prov'd so ill,  
Th'had better have let them grow there still.  
*But to resume what we discoursing*  
*Were on before, that is stout Orsin. (4)*

Ces retours plaisants au fil du récit, prouvent-ils qu'il y a des ressemblances ? Pour ne rien exagérer, remarquons qu'il

1. Samuel Butler, *op. cit.*, I-i, 350-357, p. 12.
2. Paul Scarron, *op. cit.*, liv. V, 254 et suiv., p. 276-277.
3. Samuel Butler, *op. cit.*, I-ii, 37-44, p. 29
4. *Id.* I-ii, 195-200, p. 33.

est tout naturel de s'égarer parfois au cours d'un long poème et que Butler avait beaucoup d'exemples dans l'œuvre de ses prédécesseurs anglais.

Point n'est besoin d'aller chercher Scarron en France pour expliquer la forme ou le style de *Hudibras*. Parmi les devanciers de Butler dans le genre qu'il a porté à la perfection, on peut mentionner, outre Skelton (1) et Cleveland, qui tout de même ont bien leur importance, George Ruggle (*Ignoramus, comœdia coram regia maiestate jacobî regis angliae* 1615), Martin Lluelyn (*Men Miracles. With other Poems...* in Oxon 1646) (2) et Marchamont Nedham (*An Epitaph upon James Duke of Hamilton* qu'on trouvera dans *Digitus Dei ; or God's Justice upon Treachery and Treason exemplified in the Life and Death of the late James Duke of Hamilton*, 1649). Nous croyons que Butler a entrepris son œuvre sans être

1. Wm. Francis Smith (*Camb. Hist. of Eng. Lit.*, vol. VIII, ch. II, p. 65) dit que « Butler fut probablement influencé aussi par Skelton, qui bien que très érudit, attaqua le cardinal Wolsey et le clergé dans des vers courts et rimés avec une vigueur gaie et tumultueuse. Son poème *Why come ye not to Courte*, est une satire des plus acrimonieuses sur la vie et le caractère de Wolsey. Les vers courts et les rimes souvent répétées de *Colyn Clout*, composé vers 1519, ont pu inspirer à Butler la forme de ses vers hudibrastiques ». Le poème débute ainsi :

« What can it avayle  
« To drive forth a shayle  
« Or to make a sayle  
« Of an herynges tayle,  
« To ryme and to rayle,  
« To write and to indyte  
« Eyther for delyte,  
« Or elles for despyte ;  
« Or bokes to compyle  
« Of dyvers maner style,  
« Vyce to revyle  
« And synne to exyle  
« To feche or to preche  
« As reason will reche ?

Voir la notice sur Skelton dans *Camb. Hist. of English Lit.*, vol. III ch. 4, pp. 67-79.

2. Les *Men Miracles with other Poems*, par Martin Lluelyn furent réimprimés en 1656, 1661 et 1679 sous le titre de *Luellin's Marrow of the Muses*. Le poème *Men Miracles* est une satire au ton et aux vers hudibrastiques sur les récits de voyage publiés par Mandeville et d'autre, surtout Tom Coryate (Voir *Dict. of Nat. Biog. Mot.* Lluelyn (Martin).

influencé par Scarron et qu'il ne doit rien à un écrivain qui lui est nettement inférieur — pas même la forme de son ouvrage.

Si Butler n'a pas lu le *Virgile travesty*, il est peu probable qu'il ait connu la *Mazarinade*, une attaque envenimée contre Mazarin. Mais Edmund Gosse trouve dans *Hudibras* des réminiscences du ton de Scarron. Il exprime son opinion en ces termes : « J'avoue que je ne puis partager l'avis de ceux qui rattachent ingénieusement *Hudibras* à la *Satyre Ménippée* et aux œuvres de Cervantes et de Cleveland. On retrouve dans *Hudibras* quelque chose du fond et de la couleur de ces ouvrages, mais la forme semble être tout à fait celle de Scarron... Il suffit de comparer attentivement l'œuvre de Butler avec celle de Scarron pour constater à quel point le premier a étudié la manière du second... Il est impossible que Butler ait eu des relations avec Scarron, mais la lecture de la *Mazarinade*, j'en suis sûr, réveilla le génie depuis longtemps endormi de l'auteur de *Hudibras* » (1).

L'opinion d'un maître de la critique littéraire tel qu'Edmund Gosse n'est pas à dédaigner. Recherchons donc ce qui aurait pu porter Butler à s'inspirer de la *Mazarinade* s'il avait connu cette satire. Il est vrai que pour Butler et Scarron la fonction la plus importante du genre burlesque est de tourner en ridicule ce que l'admiration universelle a consacré sans raison suffisante. Leurs satires se composent de vers octosyllabiques qui produisent un effet comique par leur vivacité et leurs rimes étranges, comme aussi par les termes grossiers et réalistes qu'elles contiennent.

Nous affirmerions volontiers avec Edmund Gosse que Butler a pris la *Mazarinade* comme modèle de sa propre satire si nous avions la certitude qu'il avait lu ce libelle. Faute de preuves, nous chercherons à déterminer, par la comparaison des textes des deux poèmes, si Butler a subi une telle influence lorsqu'il a composé son *Hudibras*.

1. Edmund Gosse, *op. cit.*, pp. 186-187.

La philippique que Scarron dirigea contre Mazarin sous le couvert de l'anonymat éclata sur Paris au début de l'an 1651, plusieurs années après la composition de la première partie de *Hudibras*. Elle diffère peu des nombreux libelles qui l'ont précédée. Remplie de malice et de venin, elle exaspéra le successeur de Richelieu. Elle lui rappelait son louche passé et sa vie de débauche lorsqu'il était secrétaire du cardinal Colonna. La peinture diffamatoire que Scarron fait de lui peut être comparée dans l'œuvre de Butler au portrait de Hudibras composé quelques années plus tôt. A ses griefs d'ordre moral, Scarron ajoutait des griefs d'ordre politique. Mazarin volait tout ce qui était à la portée de sa main, pendant que la France souffrait d'une épouvantable misère. Scarron lui en a fait de violents reproches en ces termes. Nous citons en même temps un passage de *Hudibras* que Butler a écrit dans une intention semblable, à peu de chose près, à celle de Scarron :

Va, va-t-en donc où l'on t'envoie  
Qu'ici jamais on ne te voie ;  
Va rendre compte au Vatican,  
De tes meubles mais à l'encan,  
Du vol de nos tapisseries  
De celui de nos pierreries,  
Du sale trafic du Mondin,  
Autre gredin, fils de gredin,  
De tes deux cents robes de chambre  
De tes extraits de musc et d'ambre,  
De tes habits vieux et nouveaux,  
Du beau palais de tes chevaux ;  
. . . . .  
De tes manquements de foi,  
De la nourriture du roi,  
De l'imprudente simonie  
Que tu fais sans cérémonie ;  
De tes conseils si violents,  
De tes procédés insolents ;

Du désordre de nos armées,  
De nos provinces affamées,  
De Courtrai, d'où par trahison  
Tu fis sortir la garnison ;  
De Lérida deux fois manquée,  
Quoique deux fois bien attaquée,  
Du fruit du grand combat de Lens,  
Perdu par tes conseils trop lents ;  
De la Catalogne réduite  
Au désespoir par ta conduite  
Du duc de Guise mal logé  
Dans Naples qu'on a négligée  
De la disette des provinces ;  
Du péril que courent nos princes  
Qui sont à la guerre, tandis  
Qu'en ton palais tu t'ébaudis ; (1)

Tis true, you have (for l'd be loth  
To wrong ye) done your Parts in Both ;  
To keep him out, and bring him in,  
As Grace is introduc'd by Sin ;  
For 'twas your jealous want of Sense,  
And sanctified impertinence :  
Your carryng business in a Huddle,  
That forc'd our Rulers to New-Model ;  
Oblig'd the State to tack about,  
And turn you, Root and Branch, all out ;  
To Reformado, Onè and All ;  
T'your great Croysado, General :  
Your greedy slav'ring to devour  
Before, 'twas in your Clutches, Pow'r  
That sprung the Game you were to set,  
Before y'had time to draw the Net :  
Your spight to see the Churches' Lands  
Divided into other Hands.

1. Paul Scarron. *La Mazarinade*, 189 et suiv., éd. de 1786.

And all your sacrilegious Ventures,  
Laid out on Tickets and Debentures ;  
Your Entry to be sprinkled down,  
By Under Churches in the Town.  
And no Curse us'd to stop their Mouths,  
Nor the Independents spreading Growths.  
All which consider'd, 'tis most true,  
None bring him in so much as you.  
Who have prevail'd, beyond their Plots,  
Their Midnight Junto's, and seal'd Knots ;  
That thrive more by your Zealous Piques,  
Than all their own rash Politicks.  
And this way you may claim a Share,  
In carrying (as you brag) th'Affair ;  
Else Frogs, and Toads, that croak'd the Jews,  
From Pharo, and his Brick-kills-loose : (1)

Une comparaison attentive nous révèle une certaine ressemblance de forme entre ces deux textes. C'est la seule que nous puissions trouver. Scarron s'abaisse à des vitupérations grossières. Il cherche à humilier Mazarin en lui rappelant de tristes épisodes de sa vie passée. Il ne se fait pas scrupule de lever le voile sur les plus vulgaires bassesses. Il se montre dépité, mesquin. Il frappe dans le dos sous le couvert d'une publication anonyme.

Butler, au contraire, on l'a vu ci-haut, attaque les Puritains directement, courageusement, sans faire de personnalités. Il se contente de dénoncer les erreurs politiques du parti contre lequel il exerce son ironie. Pas de dépit, aucun détail dégoûtant ou sordide, rien de mesquin dans ses accusations. Il a conscience qu'elles sont justes et fondées.

La comparaison de ces deux citations et l'examen de plusieurs autres parties de *Hudibras* nous empêchent de partager l'opinion d'Edmund Gosse. Nous n'admettons pas que

1. Samuel Butler. *op. cit.*, III-II, 1190 et suiv. pp. 269-270.

Butler ait pris Scarron pour modèle ou qu'il s'en soit inspiré. Aurait-il connu la *Mazarinade*, qu'il n'aurait pas eu recours à des procédés diffamatoires tels que ceux du cul-de-jatte. Il était doué d'une trop grande originalité pour cela et son but était bien différent. Au lieu de s'attaquer à un seul homme, il a voulu révéler les abus du gouvernement et les erreurs des sectaires dont il avait beaucoup souffert.

Son poème prend le caractère d'une satire aiguisée par des contrastes plus ridicules encore que ceux dont Scarron avait tiré de si plaisants effets. Comme lui, il rabaisse systématiquement le beau et le noble, mais prend garde de se laisser tomber dans la bassesse et la crapule. Il reste supérieur à ses successeurs anglais dans le genre burlesque par l'originalité et l'exubérance de son esprit, par la facilité de ses vers qui se suivent au grand trot et par la concision épigrammatique de ses descriptions, qualités qu'on ne trouve pas ailleurs réunies si heureusement dans un seul ouvrage. Son érudition n'est pas inférieure à son esprit, de sorte que ses réflexions si pénétrantes sont exprimées dans des aphorismes qui, pendant deux siècles, ont fait les délices des gens d'esprit en Angleterre.

« Quand même Scarron n'aurait inspiré que d'assez loin ce chef-d'œuvre unique et incomparable dans son genre, on ne lui en serait pas moins redevable (1). On aimerait à croire que Butler a connu l'œuvre de Scarron ; on n'a malheureusement pas le moyen d'en relever des preuves. On hésiterait donc à dire que Butler fut le disciple de Scarron, comme il fut le disciple de Cervantes et de Rabelais et le prédécesseur de Swift. Lorsqu'on examine son œuvre sous tous ses aspects, on constate que son burlesque n'est pas celui de Scarron. On peut travestir de mille façons ce qu'on ne décrirait convenablement que d'une seule. Il peut donc y avoir autant de sortes de burlesque qu'il y a de tournures d'esprit qui s'appliquent

1. Charles Whibley, *op. cit.*, p. 259.

à ce genre littéraire. Ainsi ne faut-il pas exagérer en cherchant à démontrer ce que Butler peut devoir à Scarron. Ce qu'il eût pu lui emprunter serait précisément ce qui ne vaudrait pas la peine d'être remarqué dans son ouvrage. Butler dut à des modèles antérieurs, à *Don Quichotte*, à la *Faerie Queene*, à l'œuvre de Rabelais et à la poésie burlesque de ses prédécesseurs anglais l'idée de son sujet et la forme de sa satire. Mais le sujet et la forme une fois données, la manière dont il les a considérés, ce qu'il en a su tirer, la vérité qu'il a donnée aux détails d'un tableau bouffon, voilà ce qui tient à la nature propre de son imagination, voilà ce qui constitue l'originalité et l'agrément du *Hudibras* et de ses autres poèmes burlesques.

### Nature et Importance de la Satire de Butler.

En écrivant *Hudibras*, Butler eut l'heureuse inspiration de choisir un sujet d'un intérêt absorbant pour ses contemporains. Il lui consacra la force et les ressources d'un esprit désabusé. *Hudibras* est une étrange confusion de genres littéraires (1) où le ton héroï-comique s'allie aux procédés burlesques. Les personnages vulgaires et repoussants sont décrits dans un style élevé dont leur discours donnent l'exemple, mais que leurs actions démentent. La versification est négligée, les rimes sont des plus bizarres et le sens est quelquefois obscurci par l'emploi de mots grossiers. On approuve la vigueur de l'imagination de Butler, mais on regrette l'absence de sensibilité et de délicatesse dans son récit. *Hudibras* n'est pas le fruit d'un mouvement social ; cependant, il a plus de valeur littéraire que toute la série d'œuvres burlesques venues en Angleterre à la suite d'une migration culturelle. « Il y a des poètes de toute espèce en Butler. Il est ad-

1. Joseph Addison, *Works*, éd. R. Hurd, 1854-1856, vol. 6. *The Spectator*, n° 249, Sat. Dec. 15, 1711.

mirable dans un genre où aucun autre n'a été supportable, et qui commence et finit avec lui, un genre dans lequel il n'avait ni guide ni successeur » (1).

Il ne faut pas juger ce poème sans tenir compte du dessein de son auteur (2). La question qui se pose aussitôt est : « Qu'est-ce que Butler a voulu accomplir en faisant son *Hudibras* ? On examine son poème, et on constate qu'il a surtout voulu couvrir de ridicule le parti puritain tombé en défaveur à la cour (3). Mais la satire de la pédanterie des savants et des astrologues, l'attitude cynique du héros envers le mariage, l'abus du code civil et criminel, le ridicule de l'ancienne chevalerie errante — tout cela n'a rien à faire avec le puritanisme. Evidemment, car Butler voulait aussi mettre à nu toutes les folies de ses contemporains. Mais c'est assurément aller trop loin dans un tel ouvrage et pour un homme de parti, de les mettre toutes à la charge des Puritains, comme si elles leur étaient particulières.

Il fut très difficile à Butler d'inventer une action épique convenant à la satire qu'il voulait faire. Le style de son poème est épique, mais la forme est celle d'un travestissement du récit romanesque (4). On peut dire que *Hudibras* est une parodie de *Don Quichotte* avec de nombreuses réminiscences de la *Faerie Queene* de Spencer (5), une parodie dans laquelle la grandeur, la dignité et la sympathie sont supprimées et l'humour ironique poussé jusqu'à la farce pour réaliser un but polémique. Par la nature même de son sujet, Butler fut forcé de ne voir dans les principes de vie et d'ordre des

1. John Dennis, *Remarks on Mr Pope's Translations of Homer*. London, 1717.

*Observations*, p. 5. C'est un éloge vrai au fond, bien que très exagéré.

2. W. J. Courthope, *op. cit.*, vol. III, pp. 357-358.

3. L. Cazamian, *L'Évolution psychologique et la Littérature en Angleterre*, pp. 41 et 56. Paris, 1920.

4. Alfred Upham, *The Typical Forms of English Literature*, p. 104. New-York, 1917.

5. T. R. Nash, *op. cit.* Introduction, p. XXVII. Voir aussi *Cambridge Modern History*, vol. V, p. 133.

Puritains que le culte des mœurs basses et une hypocrisie agressive et dangereuse.

En cela Butler fut injuste et plus caricaturiste qu'il ne fallait (1). Emporté par la force de son animosité, il charge Hudibras des vices les plus ignobles et, entre autres choses, en fait le représentant de la pédanterie ridicule des faux savants. Les disputes interminables qui s'entament à tout propos entre le héros et son écuyer font penser aux controverses infructueuses des scolastiques du moyen-âge. Ces controverses avaient joui d'une longue popularité à l'université d'Oxford, mais elles ne furent plus admises lorsque les Puritains s'occupèrent de l'administration des collèges. Fort en avance sur certaines choses de leur époque, ceux-ci ajoutaient foi, cependant, à quelques superstitions, mais pas davantage que les cavaliers qui aimaient à se moquer de leur crédulité. Butler est donc assez injuste à leur égard dans ses railleries. De plus, à de nombreuses reprises, il fait faire à Hudibras, le chevalier puritain, des réflexions cyniques sur le mariage. On aurait cependant tort de croire que ce furent les Puritains qui faisaient peu de cas de la chasteté dans la vie conjugale. Au contraire, c'est au parti royaliste que devrait s'adresser cette satire, car ce fut pour eux un point d'honneur de mépriser la vertu et la constance en amour (2).

Il y a de très apparentes contradictions dans le caractère de Hudibras (3). Butler nous le présente comme un insensé, mais c'est lui qui dit et fait plus de la moitié des meilleures choses dont le poème est le récit. Nous devons le supposer poltron, mais, à tout moment, il assène et reçoit des coups comme un véritable héros d'épopée. L'attaque qu'il lance

1. Jan Veldkamp, *Samuel Butler, the Author of Hudibras*, pp. 101-102. Hilversum, 1924.

2. Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, pp. 40-45. éd. R. Lamar. Voir la *Satire on the Licentious Age of Charles II*. Id., *Characters and Passages from Note-Books*, éd. A. R. Waller, pp. 317-318. *Thoughts on Religion*. Ici Butler met les désordres de l'époque à la charge des Puritains.

3. Dr Samuel Johnson, *The Lives of the Most Eminent English Poets*, vol. I, pp. 282-283, 2 vol. London, 1781.

contre les gens qui tourmentent l'ours est si éloignée de la couardise qu'elle tient plutôt à la témérité. Au fait, les traits les plus odieux de son caractère ne semblent pas lui appartenir. *Hudibras* est souvent en contradiction avec lui-même. Il est certain que Butler commença son poème sans se demander comment il allait développer l'intrigue et combien loin elle le conduirait. Il aurait composé négligemment, obéissant, sans doute, à son propre précepte, « un vers pour le sens et un pour la rime suffisent bien à chaque distique ». Il se fiait à son humour inépuisable qui, seul, empêche souvent ses vers d'être dénués d'intérêt. Il avait raison, car, bien que le *Hudibras* dans son ensemble soit prolixe et manque de suite, la fraîcheur et la forme nette et originale du poème sont aussi agréables qu'impressionnantes.

Butler a élargi le champ de sa satire à mesure qu'il avançait dans la composition des trois parties. S'il finissait par s'ennuyer des interminables discussions scholastiques, des disputes aussi prolongées qu'embrouillées, il n'en reste pas moins certain qu'une attaque si spirituelle — Samuel Pepys (1) est peut-être le seul lecteur qui n'ait pu percevoir les traits d'esprit dont le poème est plein — ne pouvait pas ne pas être populaire lorsque ce fut le tour du parti aristocratique de harceler les « saints » hargneux qui lui avaient fait subir un joug pesant.

Le style de *Hudibras* n'est pas original (2) et les deux principaux éléments qui le composent, le travestissement d'un sujet sérieux et l'emploi de vers irréguliers, étaient déjà connus dans la littérature anglaise. Depuis très longtemps, le vers octosyllabique avait été mis au service de la satire, et, peut-être, tirait son origine du *Roman de la Rose*. *The Owl and the Nightingale* qui date du règne d'Henri III

1. Samuel Pepys, *Diary*, éd. Wheatley. Voir la date, 10 décembre 1663.

Autres mentions de *Hudibras* : 26 décembre 1662, 6 février et 28 novembre 1663 et 11 octobre 1665.

2. W. Smith, *Cambridge History of English Literature*, vol. VIII, p. 59.

est sans doute le premier exemple dans notre littérature d'un poème composé entièrement de vers burlesques assez réguliers et de quatre mesures. Mais il n'est pas nécessaire d'aller chercher dans le passé des exemples du vers court qui va son petit bonhomme de chemin. John Cleveland, ami de Butler, l'emploie dans quelques-uns de ses poèmes. Quatre ans avant la publication de la première partie de *Hudibras*, le docteur James Smith avait écrit en vers burlesques *l'Innovation of Penelope and Ulysses*. (1)

*Hudibras* est une œuvre qui a ses racines dans l'ancienne littérature anglaise. Elle est cependant unique dans son genre (2), et les compositions des imitateurs de Butler sont toutes inférieures à leur modèle. Les vers hudibrastiques se prêtent à l'imitation, mais ils sont un instrument si personnel et si délicat que l'inventeur seul en est complètement maître.

En somme, Butler doit être considéré comme un génie rare et exceptionnel (3), doué d'un talent extraordinaire pour la satire et capable de faire un grand poème sérieux si le penchant de son esprit l'y avait incliné.

Au début il raconte une aventure absurde ridiculisant les motifs qui poussaient le parti puritain à supprimer les divertissements populaires. Dans la deuxième partie où il s'agit de la passion intéressée de Hudibras pour la veuve, Butler laisse les préjugés puritains pour lâcher les traits de sa satire ironique contre les extravagances des romans chevaleresques. Mais il reviendra bientôt aux sectaires. Du mo-

1. James Smith, *The Innovation of Penelope and Ulysses*. Voir pp. 139-162 du volume intitulé : *Wit restor'd in Severall Select Poems*. London, 1658.

2. Voltaire, *Lettres philosophiques*. Lettre XXII, p. 152, éd. G. Lanson. Paris, 1924. « Un homme qui aurait dans l'imagination la dixième partie de l'esprit comique, bon ou mauvais, qui règne dans cet ouvrage serait encore très plaisant, mais il se donnerait bien de garde de traduire *Hudibras*. »

3. G. Saintsbury, *A Short History of English Literature*. Voir pp. 60, 83 et 478. London, 1916. Id., *A History of English Prosody*, vol. 1, pp. 56-58. London, 1923 ; H. Morley, *A First Sketch of English Literature*, pp. 75 et 674. London, 1886.

ment qu'il entame la fameuse dispute entre Hudibras et Ralpho sur la meilleure façon de violer un serment sans éveiller les scrupules de la conscience, il met de nouveau en question la moralité de ses adversaires politiques. Et de même pour le reste du poème. Il le laisse se dérouler par de brusques saccades. Il aurait mieux fait de le terminer à la fin de l'épisode Hudibras-Sidrophel, mais il préféra conclure l'aventure amoureuse de son imprudent héros. Il ne fit que montrer que son invention était épuisée.

Le mérite et l'intérêt de cette satire extraordinaire ne tiennent pas de l'intrigue. Les quelques incidents qui s'y trouvent sont décrits avec une verve riche et concentrée, mais le poème n'a pas d'unité dans le sens qu'on n'y trace pas une suite continue d'événements bien combinés. Son dessein étant exclusivement satirique, Butler ne tient pas compte des qualités de ses adversaires ; il représente leur zèle religieux comme une tartuferie nasillarde et métamorphose en lâcheté leur courage maintes fois mis à l'épreuve. Les sombres vêtements, l'accent sonore, le langage biblique, l'horreur de la beauté, le mépris de la science — défauts trop connus des « Saints » — furent facilement tournés en ridicule par ceux qui n'ignoraient pas le courage et la sincérité des puritains, adversaires si redoutables sur le champ de bataille. Contre ce qu'il croyait être l'hypocrisie et le fanatisme des sectaires, Butler lança un assaut vigoureux. Il voulut châtier la tartuferie sous toutes ses formes, en mettant au premier rang ce qu'il jugea être la pire de toutes — la fausse foi. La portée de sa satire est ainsi assez restreinte, mais elle n'en restera pas moins universelle tant que nous aurons dans notre milieu des hypocrites en religion et des charlatans en politique.

Le renom de *Hudibras* est dû en quelque sorte aux favorables circonstances de temps et de lieu sans lesquelles un ouvrage, tout méritoire qu'il est, n'atteint pas aussitôt au comble de sa popularité. La nation fut dégoûtée des excès

de l'ascétisme des puritains et fut prête à se moquer des adversaires qui l'avaient si longtemps gouvernée avec rigueur. *Hudibras* parut à point nommé. On éprouvait le besoin d'une satire qui cognerait dur et c'est précisément ce que fait ce chef-d'œuvre. On ne s'étonnera donc pas de la popularité extraordinaire dont il jouit au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècles.

Celui qui de nos jours lirait *Hudibras*, ne s'intéresserait pas aux allusions qui fourmillent dans chaque page du texte. Il se limiterait à admirer la vigueur des mots d'esprit et des images drôles qui y abondent. Il goûterait le comique des doubles et triples rimes. Il se plairait à la facilité des petits vers bouffons qui trottent de leur pas boiteux.

Dryden (1) fut d'avis que Butler aurait excellé dans n'importe quel autre genre littéraire. Il aurait seulement préféré que Butler eût fait choix des vers héroïques qui, par leur régularité disciplinée, plaisaient mieux à son oreille de poète classique. Le docteur Johson (2) ne lui fut pas si favorable. Il trouva que Butler n'avait pas atteint le but qu'il s'était proposé. D'après lui, il y a tellement d'esprit dans *Hudibras* que l'humour s'en trouve caché. Les épisodes

1. John Dryden. Voir la dédicace de sa traduction de Juvénal, pp. 48-49, citée par sir Thomas Pope Blount dans *De Re Poëtica*, p. 76. London, 1694.

« Le vers burlesque de huit syllabes est celui que notre excellent *Hudibras* a choisi. La valeur de son poème est trop connue pour qu'il ait besoin de mes éloges et il est au-dessus de ma censure. La satire est du genre varronnien, quoiqu'elle ne soit pas mêlée de passages en prose. Le choix de vers qu'il a fait est assez approprié à son dessein, comme il l'a exécuté. Mais s'ils étaient maniés par un autre, ses petits vers et la fréquence des mêmes rimes aurait dégradé la dignité de son style. Et puis, la rime double, accompagnement nécessaire du genre burlesque, n'est pas commode pour la satire virile, car elle tourne le sérieux trop au plaisant et nous inspire une sorte de plaisir enfantin... Il aurait pu laisser cette tâche à d'autres qui, ne pouvant enchaîner une pensée noble dans leurs vers, sont incapables d'exciter notre rire sauf par le surcroît d'un mot de deux ou trois syllabes à la chute du vers. Il est indigne d'un si grand maître d'employer un instrument si mesquin. Mais son bon sens brille continuellement dans tout ce qu'il écrit ; il ne nous laisse pas le temps de trouver des défauts. A travers ses rimes frivoles, nous arrivons à une pensée admirable et utile. Après tout, il a choisi cette forme poétique et écrit le mieux dans ce genre. S'il en avait adopté un autre, il aurait toujours excellé. »

2. Samuel Johnson, *op. cit.*, pp. 293-295.

embrouillés et l'absence de dénouement l'empêchent de satisfaire aux exigences du bon sens. C'est là une critique contre laquelle on ne saurait défendre le poème, mais il n'en plaît pas moins. Car, plus on se familiarise avec les allusions et les détails de la raillerie acrimonieuse, plus on voit se décomposer dans le miroir que Butler dresse devant nous la foi extravagante de deux époques importantes, celle de la guerre civile avec son fanatisme et ses désordres, et celle du régime puritain, période de désenchantement et de découragement. Butler, désabusé, comprit l'humeur de la nation durant ces époques, et ses vers en sont l'expression la plus complète.

### Imitations de « *Hudibras* ».

Les doubles et triples rimes dont Butler a fait un si heureux emploi dans *Hudibras* produisent un effet comique à la fois grotesque et plaisant. Elles donnent à ses vers irréguliers un caractère tout particulier qui leur a valu le nom de « vers hudibrastiques ». Ces rimes surprenantes et inimitables, un langage peu raffiné mais très énergique, un esprit aux fines nuances, voilà ce qui frappe d'abord dans la poésie burlesque de Butler. Mais on ne peut pas séparer ces éléments fonciers de leur accompagnement de savoir bizarre, de concettis extravagants, d'images familières, d'allusions classiques et de ridicule intense. A travers tous les vers burlesques de Butler on entrevoit sa personnalité qui s'impose. Toute son œuvre est imprégnée d'un même caractère et le vers hudibrastique qu'il a créé est pour lui un instrument satirique de première force. Seul il sait le manier comme il faut.

On ne s'étonne donc pas que ses imitateurs ne remportent pas un vif succès lorsqu'ils se mettent à composer des poèmes sur le modèle de *Hudibras*. Ils pensent écrire en vers hudibrastiques, mais il ne font que de la rimaille. Pour la plu-

part, leurs poèmes soi-disant burlesques sont tout simplement des mauvais vers, « des vers qui veulent atteindre une certaine forme, mais n'y arrivent pas. Ceux de Butler, vrais vers hudibrastiques, sont irréguliers au sens le plus favorable du mot (1) ». M. Saintsbury attribue leur succès à ce qu'il appelle « l'emploi de formes poétiques reconnues et de diction reconnue ou non, combiné avec une licence préméditée qu'on pardonne volontiers à cause de l'heureux effet qu'elle produit. Le poète ne cherche pas à accomplir ce qui lui est impossible. Il essaye de faire quelque chose d'exceptionnel, de scandaleux, de choquant, et il réussit à merveille. » (2)

On perdrait son temps à trop s'attarder sur les imitations de *Hudibras*. L'écrivain le plus connu qui essaya de marcher sur les traces de Butler fut Matthew Prior (3) (1664-1721), mais la médiocrité de son *Alma* montre assez combien cette tâche fut difficile. Il y avait un *Hudibras britannique* (4) et un *Hudibras écossais* (5), un *Hudibras irlandais* (6) et même un *Hudibras hollandais* (7). Dans *Butler's Ghost ; or, Hudibras, the Fourth Part* (8), Tom d'Urfey donna à la satire inachevée de Butler une suite sans valeur. Edward Ward eut un heureux succès avec ses poèmes en vers hudibrastiques (9). La vogue franchit la frontière de l'Ecosse et eut

1. G. Saintsbury, *A History of English Prosody*, vol. I, p. 392. London, 1906.

2. Id., p. 33.

3. *The Writings of Matthew Prior. Alma : or the Progress of the Mind in three Cantos*, vol. 1, p. 209-254, 2 vol. Cambridge, 1905-1907.

4. Edward Ward, *Vulgus Britannicus ; or, The British Hudibras*, 5 p. London, 1710 ; Id., *Hudibras Redivivus ; or, a Burlesque Poem of the Times*. London, 1705.

5. Samuel Colvil, *The Scotch Hudibras ; a Mock Poem*. London, 1692.

6. James Färewell, *The Irish Hudibras : or, Fingallian Prince. Taken from the Sixth Book of Virgil's Æneis and adapted to the present time*. London, 1689.

7. Anonyme, *Hogan Moganides ; or the Dutch Hudibras*. London, 1674.

8. Thomas D'Urfey, *Butler's Ghost ; or, Hudibras, The Fourth Part*. London, 1682.

9. Voir Bibliographie d'Edward Ward, *Camb. Hist. of E. L.*, vol. IX, p. 501-502.

bientôt des adhérents enthousiastes. Les imitations faites par Samuel Colvil (1) et William Meston (2) eurent une popularité plus complète et plus durable que celles faites par les auteurs du « Grub-Street » londonien. Le *Mock Poem ; or Whigg's Supplication* de Colvil, dans lequel il s'agit des griefs des « Covenanters » écossais a une rude vigueur. Le *Knight of the Kirk* de Meston doit le peu de mérite qu'il peut avoir aux emprunts que l'auteur a faits au *Hudibras* de Butler.

L'influence de Butler domine dans l'œuvre de ces écrivains de second et de troisième ordre. Mais cela n'empêche pas que le burlesque de Scarron exerce aussi une certaine influence, beaucoup moindre et moins importante, il est vrai, mais tout de même assez sensible. On pourrait faire toute une bibliothèque avec les œuvres calquées sur les poèmes burlesques de Butler et de Scarron. Ce serait une littérature au dernier point ennuyeuse. Ce ne serait ni de la critique ni de la satire, mais la dégradation délibérée des plus belles choses dans les littératures anciennes. Sans doute vaudrait-il mieux n'en rien connaître, car on risquerait d'y cueillir des impressions fâcheuses dont on ne se débarrasserait pas sans difficulté. Non que tous ces poèmes burlesques soient obscènes comme beaucoup d'écrits célèbres du xvii<sup>e</sup> siècle. Ce qu'on regrette, c'est que leur raison d'être et leur objet unique soient le dénigrement du beau ou la défense de contestables projets politiques. Quiconque voudra connaître ce que ce genre a produit de mieux en Angleterre à l'époque de la Restauration lira, après *Hudibras*, les *Scarronides ; or, Virgile Travestie* de Charles Cotton qui, cependant, avilissent déplorablement la belle histoire d'Enée et de Didon.

1. Samuel Colvil, *Mock Poem ; or, Whigg's Supplication*. London, 1681.

2. William Meston, voir *Poetical Works*, 6<sup>e</sup> éd. Edinburgh, 1767.



## CONCLUSION

Nous désirons qu'on ne nous accuse pas de traiter ces mascarades burlesques en chefs-d'œuvre et d'en exagérer la louange. Notre intention a été moins de faire un éloge que d'expliquer la floraison du genre burlesque en Angleterre à l'époque de la Restauration et d'examiner l'influence que le burlesque français y a pu exercer.

Nos recherches paraîtront vaines à ceux qui ne se plaisent pas aux genres littéraires irréguliers et partant ne s'intéressent pas à la poésie burlesque. Mais les autres, même ceux qui n'accorderaient pas leur suffrage aux entreprises des parodistes, seront frappés de la différence qu'il y a entre la facilité avec laquelle les bons auteurs burlesques, avant tout autre, Paul Scarron, laissaient s'épandre leur verve comique, et l'impossibilité où étaient la plupart des burlesques anglais de trouver le côté plaisant des grandes choses, des nobles personnages et des beaux vers.

Ils reconnaîtront à Scarron un riche fonds de bonne humeur et de gaieté par lequel il est impossible de ne pas se laisser prendre. Ils goûteront dans son œuvre une véritable critique littéraire, une certaine philosophie rationnelle et beaucoup de bon sens. Il y a chez lui, d'autre part, une bouffonnerie adroite sachant tourner en ridicule les œuvres les plus sérieuses en exagérant leurs traits trop élevés ; de l'autre, une satire des personnages historiques ou fabuleux les plus en vue. Mais les lecteurs les plus impartiaux ne prendront pas les mascarades burlesques des avortons de la muse poétique anglaise pour des specimens de ces productions ingénieuses et divertissantes dont les esprits les plus sérieux ne peuvent

s'empêcher de rire. Ce sont des exercices contraires au bon goût, des déguisements trop outrageants et trop peu conformes au décorum. Il ne faut pas chercher dans leur burlesque l'expression d'une haute faculté critique. On y trouve tout simplement de la bouffonnerie.

Il est vrai que Scarron, lui aussi, transforme Didon en une grosse dinde sentimentale et voluptueuse, Enée en bigot pleurard et niais, Anchise en bonhomme radoteur et ennuyeux. Mais son burlesque est toujours une joyeuse parodie, tandis que dans la poésie burlesque anglaise publiée entre 1660 et 1700, il n'y a pas de gaîté de cœur, de joie débordante ni, pour ainsi dire, d'espiègleries d'écolier. Les héros de l'antiquité n'y sont plus les personnages légendaires consacrés par la poésie. Dépouillés de leur rang et de leur dignité, ils ne sont même pas de bons citoyens simples et ingénus. Ils sont plutôt des caricatures diffamatoires calquées sur tout ce que le Londres d'alors avait de plus bas et de plus débauché. En d'autres termes, ce qu'ont composé les auteurs burlesques de la Restauration, c'est un burlesque fait de traits pris sur le vif de la vie quotidienne des damoiseaux, des bretteurs et des roués contemporains de Dryden et de Phillips.

Nous ne prétendons pas avoir énuméré jusqu'au dernier de ces livrets bouffons, jusqu'à la moindre de ces polissonneries innombrables qui étaient tant en honneur à Londres à l'époque de la Restauration et qui éclosaient par dizaines dans les bas-fonds, le « Grub-Street », de la littérature anglaise. Ces productions infimes — poèmes bachiques, récits macaroniques, satires personnelles et diffamatoires en vers burlesques — étaient engendrées par l'apparente facilité avec laquelle Butler et d'autres faisaient du bon burlesque. Butler rimait si aisément et avec une si grande originalité, les vers de Cotton coulaient à la dizaine avec tant de négligence et de laisser-aller, Scarron avait donné des modèles apparemment si faciles à reproduire que, pour rivaliser avec eux,

semblait-il, on n'avait qu'à prendre la plume et à écrire les premières billevesées venues pourvu qu'elles fussent suffisamment scabreuses. Mais ces parasites de la littérature, incapables d'atteindre au poème beau et simple, et se rejetant par chagrin sur le burlesque, avaient mal compris la nature du genre qu'ils croyaient consister simplement en fades jeux de mots et en badinages répugnants. Ils ne comprenaient pas que la verve burlesque de Scarron, de Butler et de Cotton découlait d'un naturel, d'une spontanéité et d'une naïveté qui ne se copient pas. Ceux-ci avaient le sentiment du burlesque. Il leur eût été impossible de n'en pas faire, tandis que ce genre chez leurs successeurs est une allure adoptée avec difficulté et de propos délibéré, une physionomie empruntée qui ne leur convient pas.

Faut-il dire que l'œuvre de ces auteurs burlesques que nous venons d'étudier n'est qu'un exemple de la perversion de dons littéraires peut-être considérables ? Ils étaient avant tout des gens logiques — du moins ils voulaient se le persuader — mais ils ne l'étaient pas jusqu'au bout, car, sous une influence contraire, leur passion pour le vrai s'est démentie. Considéré sous son aspect le plus simple, leur procédé se réduit à un système élémentaire — nous envisageons plutôt les auteurs anglais, imitateurs de Butler, que les écrivains burlesques français, disciples de Scarron. Eliminer la beauté pour ne laisser que des éléments dénués d'élégance, d'attrait et de charme, et sur ceux-ci faire un travail susceptible de porter le poète au delà des limites de la franchise ; à cette tâche les burlesques anglais contemporains de Dryden ont consacré la partie de leur œuvre de beaucoup la plus considérable.

Pour eux, l'observation ne doit porter que sur les hontes et les vices inhérents à l'humanité. Dans les poèmes où l'artiste chez eux se développe le plus librement, se fait sentir cette préoccupation dominante. Le vrai artiste part de la réalité pour s'élever vers l'idéal. C'est ce que n'ont fait à

aucun moment de leur carrière, les auteurs — Butler et Cotton exceptés — qui sont l'objet de notre étude. Voilà pourquoi ils sont incomplets. Voilà pourquoi ils ne sont plus lus et ne méritent de l'être que par les chercheurs d'écrivains hors de la grand' route, par les fantaisistes à bout de sujets et par les blasés en qui les beautés des grands écrivains ne réveillent aucun sentiment d'admiration et de plaisir. Chez ceux-là, ils peuvent provoquer encore une sorte de gros rire où l'esprit n'a pas de part. L'homme de goût rira peut-être un peu s'il ne veut pas se faire trop dédaigneux, mais il n'en jouira pas beaucoup, parce que l'offense sera voisine et le goût sera trop blessé.

La poésie de ces auteurs burlesques n'est pas l'expression instinctive d'un tempérament artistique. C'est la mise en œuvre d'une certaine théorie préconçue dont il faut chercher l'explication dans les mœurs de l'époque. Ils se sont imposé une mission : trouver la bassesse foncière de tout. Les dieux et les hommes à leurs yeux sont des êtres parfaitement immoraux, réunissant en eux les plus nuisibles instincts des animaux les plus immondes. Ce serait leur faire trop d'honneur que de les élever à certaines brutes.

Selon eux, le prestige de l'antiquité aurait faussé le sens et l'importance de la littérature moderne. Donc, le devoir de l'écrivain est de réagir par son propre exemple contre cette influence pernicieuse. Remettre les choses à point en détruisant une à une toutes les illusions dont la tradition poétique a revêtu l'antiquité, tel est franchement l'objet des rimailleurs licenciés de Grub Street dans toutes les parties de leurs œuvres. Comme nous l'avons vu, ces œuvres ont été pour la plupart des travestissements des grands écrivains de l'antiquité.

Nous espérons avoir montré au cours de ce travail que le développement de la poésie burlesque en Angleterre au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle — nous parlons particulièrement des travestissements des classiques anciens — selon la concep-

tion de ses fonctions que nous venons de considérer, doit assez peu au burlesque de Scarron et de l'école qu'il a créée en France. Scarron ne joua pas un rôle si important dans l'histoire du burlesque en Angleterre que M. Charles Whibley (1) le fait croire dans son article très connu et très bien documenté. Reconnaissons à Scarron l'honneur — si honneur il y a — d'avoir inspiré par son exemple toute une foule de rimailleurs francs et peu délicats qui n'ont guère contribué à la gloire littéraire de leur époque, et d'avoir entretenu le goût du burlesque en Angleterre pendant près de quarante ans à travers les traductions et les imitations de son œuvre. Il n'est pas impossible de découvrir les traces de sa méthode dans les ouvrages des parodistes, des traducteurs et des imitateurs qui fourmillaient dans les bas-fonds littéraires de Londres entre 1660 et 1700. S'ils ne sont pas tous des imitateurs, il est du moins facile de reconnaître en eux des parents du courageux railleur de l'« Hôtel de l'impécuniosité ». Comme lui, ils ne voient pas la nature en beau ; ainsi que lui, ils ne s'irritent pas des travers humains. Ils y trouvent plutôt l'occasion du gros rire et du récit scabreux. Mais ils ont la malice moins gaie et surtout moins spontanée que

1. C. Whibley, *op. cit.*, p. 286. « Scarron was their openly acknowledged master. They did not make any attempt to belittle the debt which they owed to *Le Virgile Travesti*. They announced their obligation not merely in their style, but in their titles ». Edmund Gosse exagère l'importance de l'influence de Scarron sur nos auteurs burlesques de la Restauration en faisant Butler, ainsi que Cotton, responsable de l'introduction chez nous du burlesque scarronesque. Voir son *Essay on Burlesque*, déjà cité, p. 185 : « This Scarron fashion of burlesque was discovered in full blast by English Royalists who escaped to Paris during the Fronde. We find that it was accepted by two eminent English writers — by Charles Cotton and by Samuel Butler — to whom we owe its introduction here. » M. S. E. Leavitt a rapproché de l'œuvre de Scarron un assez grand nombre des poèmes burlesques anglais que nous avons examinés au cours de ce travail. Nous sommes heureux de trouver qu'il est arrivé à la même conclusion que nous. Voir *Paul Scarron and English Travesty*, p. 118. « The above mentioned travesties... are sufficient to show that Scarron did not play so prominent a part in this movement as Whibley would have us suppose... Among the crowd of doggerel writers following in Cotton's wake, some were unacquainted with Scarron, some found him a name to conjure with and an inspiration to follow, and but few knew his work well enough to borrow from it. »

Scarron et la naïveté de la plume ne s'allie pas, chez eux comme chez lui, à toutes les finesses, ou, plutôt, à toutes les roueries de l'esprit. A vrai dire, il y a autant d'espèces de burlesque qu'il y a de gens pour le cultiver, et il varie presque nécessairement suivant la tournure d'esprit de ceux qui s'y consacrent. Tel est le propre des gens qui, au lieu de reposer sur les lois de la raison et l'observation de la nature, ne reposent que sur la fantaisie d'une imagination capricieuse.

Quand ils abordent le genre burlesque, les auteurs français imitateurs de Scarron sont gais et franchement amusants. Mais les burlesques du Grub-Street de Londres ne rient pas de ce rire. Le comique, tel qu'ils l'entendent, n'est que le ricanement sardonique ou l'éclatante moquerie de gens dissolus et sans âme. Chez eux, l'enjouement n'est pas simple et naturel, la malice n'est pas ingénue. Le ton de leurs œuvres burlesques est populaire. D'un personnage ou d'une situation qu'ils empruntent aux auteurs classiques et qui sont expressifs à leur place, le goût du jour compose un personnage qui parle un idiome grossier, une situation que l'imitation maladroite altère et défigure. L'artifice domine dans leurs ouvrages. L'expression est grossière, équivoque et toute nue. La délicatesse n'est pas ce qui distingue la poésie burlesque de la Restauration.

Les auteurs de cette poésie s'efforcent systématiquement d'associer le vice avec les objets que les hommes estiment le plus, et la vertu avec tout ce qui est ridicule et honteux. Voilà ce qui est révoltant et ce dont il est impossible de les justifier. Ce qui manque à leurs travestissements, c'est la sincérité et quelque chose de vif et de spontané. Dans leur poésie le bon naturel n'est pas sensible. Le génie comique, en général, leur fait défaut.

Dès la première lecture de leurs parodies, il est apparent que les burlesques de la Restauration n'ont pas l'aisance des burlesques français de la même époque. En retour, ils conservent de leurs origines tout ce qui constitue le fonds de

la littérature indigène, les vocables impertinents, les grosses plaisanteries, les gestes brutaux, l'expression satirique et la licence effrénée. Ils ont l'aptitude extraordinaire des anciens poètes anglais pour le dialogue coloré et agressif, pour les sentiments passionnés, pour les réalités vives, enfin pour la description excitante des plus honteuses faiblesses et des plus nobles souffrances.

A l'encontre de l'opinion de la plupart des critiques, nous ne croyons pas que la période de popularité du genre burlesque ait été de courte durée en Angleterre. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste — incomplète, disons-le hardiment — de poèmes burlesques, de parodies et d'imitations que nous avons rédigée (1) pour voir que les poèmes burlesques, et surtout les travestissements des classiques anciens, n'ont pas cessé d'être faits et goûtés à des époques bien postérieures à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Le *Lucien anglais* (2) qui travestit les *Dialogues* de Lucien est de 1703. Le *Typhon* (3) de Bernard de Mandeville date de 1704. On se demande pourquoi l'auteur de la charmante *Fable des Abeilles* a fait de la *Gigantomachie* de Scarron une adaptation dont les vers ne lui font guère honneur. Voulait-il, comme la foule des rimailleurs burlesques, rendre au public le goût perdu du style familier ? On n'en sait rien. Mais on constate que cette adaptation est regrettable. En trivialisant davantage les faussetés et les anachronismes du *Typhon* français, Mandeville s'est donné une tâche indigne de lui. Peut-être espérait-il tirer de cette mascarade un grand divertissement pour lui-même. Nous le supposons, car son poème n'est pas susceptible de beaucoup intéresser ses lecteurs. Ils regrettent trop que l'auteur se soit écarté de la vraie voie de son génie.

Le *Typhon* de Mandeville n'entre pas dans la période dont

1. Voir l'appendice D.

2. *English Lucian, or Modern Dialogues between a Vintner, etc...* London, 1703.

3. Bernard de Mandeville, *Typhon, or, the Wars between the Gods and Giants. A Burlesque Poem in imitation of Mons. Scarron.* London, 1704.

nous nous occupons dans cette étude. Mais il en continue la tradition burlesque. Il s'y rattache par le même esprit railleur et persiflant. Nous nous permettons donc de l'examiner, car nous sommes d'avis qu'il mérite plus qu'une mention sommaire.

Cet ouvrage est dédié à la « sérénissime et nombreuse Société de Fous à Londres et à Westminster ». Dès le commencement de l'épître dédicatoire, Mandeville donne un témoignage de son admiration pour Scarron. « Le plus plaisant gentleman qui ait jamais écrit, tout en étant en proie à de grandes souffrances » et qui « lorsqu'il cherchait à qui dédier ses poésies burlesques, finit par choisir la petite chienne de sa sœur ».

Ensuite dans la première page de la préface, Mandeville explique ainsi le caractère de sa traduction : « J'ai préparé un petit ragoût de dieux, de géants, de quilles, de discours, d'étoiles, de farinières, et d'autres brimborions, le tout mélangé à la française. S'il plaît à votre palais, il reste quatre autres plats qui vous seront servis, soit tous ensemble dans une grande assiette, soit chauds et fumants, selon votre caprice. »

En effet, le poème est un ragoût, une imitation, et non une traduction du premier chant du *Typhon* français. Le ton familier et irrespectueux des premiers vers et les bouffonneries que Mandeville y introduit nous font prévoir à quel point sa version sera encore plus railleuse que le texte qu'il traduit. Il néglige entièrement les personnages célèbres de l'antiquité grecque cités par Scarron pour décrire de long le caractère d'Enée en phrases peu flatteuses. Lorsque, enfin, il s'occupe d'Amphiare, de Capanée, etc... il en fait un portrait burlesque sans les nommer :

Je chante quoi que d'un gosier  
Qui ne mâche point de laurier ;  
Non Hector, non le brave Enée,  
Non Amphiare, ou Capanée,

Non le vaillant fils de Thétis,  
Tous ces gens là sont trop petits,  
Et ne vont pas à la ceinture  
De ceux dont j'écris l'avanture :  
Je chante cet homme étonnant,  
Devant qui, Juppín le Tonnant  
Plus vite qu'un trait d'arbaleste  
S'enfuit sans oser tenir teste :  
Je chante l'horrible Typhon,  
Au nez crochu comme un Griffon  
A qui cent bras longs comme gaules  
Sortaient de deux seules épaules,  
Entre lesquelles on voyait,  
Teste qui le monde effroyait ;  
Teste qui n'était pas à peindre,  
Mais teste à redouter et craindre (1).

I sing a base with topping Voice,  
Renowned for making of a noise ;  
Not of the burnt-out pious Lad,  
So famed for carrying of his Dad ;  
That spoyled his character with crying,  
If Virgil ben't a Rogue for lying :  
Or him that lost a Rib a-sleeping,  
And died for tasting of a Pippin ;  
His dame, or anyone of those,  
Which B...t has burlesq'd in Prose ;  
Nor yet that cunning Spark whose Tongue  
They'd make us believe was so well hung,  
That saw so many Modes and Cities,  
As we may read in Grecian Ditties,  
Of a repeating old blind Harper  
That made a Hero of a Sharper :  
Such little Folks an't worth my while,  
Their trifles shan't debase my style (2).

1. Scarron, *Œuvres*, t. V, p. 474. Amsterdam, 1752.

2. *Typhon*, édition de 1704, p. 1-2.

On verra dans la citation suivante combien sa conception du procédé burlesque est plus triviale que celle de Scarron.

Un dimanche, bon jour, bonne Œuvre,  
Après avoir très bien diné,  
Jusqu'au ventre déboutonné  
Invita tous Messieurs ses Frères  
Qui de lui ne s'éloignoient guères,  
A vouloir, pour chasser l'ennui,  
Jouer aux quilles avec lui.  
Ses quilles étoient longues roches  
Dont il avoit de ses mains croches,  
Sans nul marteau ni ferrement  
Fait un jeu, je ne sais comment.  
Elles n'étoient pas des plus belles,  
Ni bien faites, mais telles quelles.  
Et la boule ne rouloit pas,  
Mais seulement alloit le pas,  
N'étant qu'une roche carrée  
En boule fort mal figurée.  
Ce fut environ la my-Mai,  
Tems auquel on a le cœur gai,  
Et ce fut dans la Thessalie  
Que cette troupe tant jolie  
Pris cette récréation  
Et joua la collation.  
Huit d'entre eux aux quilles jouèrent,  
Et quelques autres parièrent (1).

All in the Land of Lombardy,  
There dwelt a Kyte ? no, let me see,  
There dwelt a Gyant : now I'll speed,  
(The better the day, the better the deed)  
'Twas on a Sunday, just past noon,  
That Typhon, having with a spoon

1. Scarron, *Œuvres*, vol. V, p. 477-478.

Big as is an English Wherry  
Cramb'd as much as Gut could carry  
Of Whales white broth and of the meat,  
Which in his Maw did cause a heat,  
Invited brothers, gentile Lubbers,  
To play with him at Nine-pins, Rubbers.  
I think 'tis fit to let you know,  
Before I any further go,  
Those Pins were Long-pointed Rocks  
That with his hands and some few Knocks  
H'ad fram'd, that they look't even so.  
The Bowl beat out (by strength of blow)  
Of the same stuff ; though not so round,  
But there might be a rounder found.  
It was about the midst of May,  
When jolly was the world and gay.  
Thessalia was the proper place  
In which this jovial Gyant race,  
Did make their match, in Recreation  
To play a set for a Collation  
At Nine-pins. Eight did fiercely play.  
The others betted (as some say) (1).

Partout il chante la boisson. Si Scarron ne fait pas les géants assez ivrognes, il ne perd pas l'occasion de les faire boire comme quatre. Les camarades de Typhon se querellent en jouant parce qu'ils ont « le cerveau tendre » dit Scarron ; parce qu'ils ont trop bu, dit le bon viveur anglais friand de la bière forte de son pays :

Ils jouaient au commencement,  
Comme on fait toujours, froidement.  
Mais cette race discourtoise,  
Ne put longtemps jouer sans noise.  
A la fin le jeu s'échauffa,  
Deux fois bien fort on s'y fâcha,

1. *The Gyants War.*, p. 7, éd. 1704.

Et deux fois on s'y pensa prendre,  
Tant ils avaient le cerveau tendre (1).

The three first Games this gallant troop  
Did play, they took the pains to stoop,  
And mind their sport : but growing hot  
With tossing too much of the pot,  
(For they had Ale and Strong Beer plenty,  
More than enough for them and twenty)  
They grew to words, from words to blows (2).

Conscient qu'il s'égare trop, il cherche à se justifier en revendiquant le privilège de raconter son histoire comme il lui plaira et continue son récit sur un ton d'exagération rabelaisienne :

Typhon's the burden of my Song,  
I'm sorry that you stay'd so long,  
Typhon, a Wight no Bull-Dog bolder,  
With fifty Arms to every Shoulder ;  
A monstrous Head, that void of fear,  
Was hung with Snakes instead of Hair ;  
With horned Brows, red glistening Eyes,  
And Nostrills of prodigious Size,  
From which he sent, enflam'd with Ire,  
Like Glass-House Chimney, Smoak and Fire.  
Great Typhon, that despising Odds,  
Alone stood half-a-dozen Gods ;  
Of him I sing, and of his Fellows,  
So like himself, as Poets tell us.  
That never stop at Stiles or Hedges,  
Cross'd Rivers without Boat or Bridges,  
Took Oaks and Pines for Walking-Sticks,  
Play'd o'er their Cups more boystrous Tricks,

1. Scarron, vol. V, p. 478.

2. *The Gyants War.*, p. 9, éd. 1704.

Than dancing Bears ; and every Foot  
Tore up a Mountain by the Root :  
That ran the Hazard of a Fight,  
Of Gods, who got but little by't ;  
Ventur'd to their immortal Glory  
T'attack them in their Territory,  
And made 'em run, that those who've seen 'em,  
Humbly conceiv'd the Devil was in 'em (1).

Je chante aussi Messieurs ses Frères,  
Qui certes ne lui cédoient guères,  
Tant à déraciner les monts,  
Qu'à passer rivières sans ponts,  
Mettre les plus hautes montagnes  
Au niveau des plates compagnes,  
Et des grands pins faire bâtons  
Qui n'étoient encore assez longs,  
Desquels maints grands coups ils donnèrent  
A maints Dieux qui ne s'en vantèrent  
Quand ils retournèrent aux Cieux (2).

Dans l'ancienne légende du Typhon, il n'y avait aucune description de la nature ou de la physionomie des dieux et des géants. On était libre de se les représenter comme on voulait, selon la fantaisie de son imagination. Dans son poème, Scarron en a fait un portrait fantastique. Les lecteurs ne connaissant pas le véritable caractère de ces personnages, il leur était impossible de se rendre compte à quel point Scarron les avait travestis. Un tel sujet pouvait dont être traité de différentes façons. C'est peut-être pour cela que la version de Mandeville est une adaptation plutôt qu'une traduction du *Typhon* de Scarron.

Le *Typhon* de Mandeville n'est pas le dernier de ces ouvrages badins et enjoués. L'abondante œuvre burlesque de

1. *The Gyants War.*, pp. 2-3.

2. Scarron, *Œuvres*, vol. V, pp. 475-476.

Ned Ward date de 1708 à 1714. En 1715 paraît un travestissement d'Homère sous le titre de *Homer in a Nut-Shell*. L'année suivante, Thomas Burnet et George Duckett parodient Homère dans *Homerides*. Trois ans plus tard, c'est de nouveau le tour d'Ovide qui sort d'entre les mains profanes de John Durant Breval travesti en *Ovid in Masquerade*. N'oublions pas deux autres travestissements d'Homère, celui de Henry Fitzcotton (1749) et celui de Robert Bridges (1762) dont le second a connu plusieurs éditions. Et ce n'est là que quelques titres cueillis au hasard dans une assez longue liste.

Ajoutons en dernier lieu que les *Scarronides* de Charles Cotton ont eu quinze éditions dont la dernière est de 1807. Comment donc affirmer que le burlesque a été totalement éclipsé vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle par la popularité de l'héroï-comique ? Ce dernier genre lui a fait perdre auprès du public la faveur enthousiaste dont il avait joui entre 1660 et 1680, mais il ne l'a pas fait disparaître (1).

Le burlesque ne voulait pas périr. Il se savait menacé par le succès, de la poésie héroï-comique et par l'impossibilité où il était d'engendrer un chef-d'œuvre capable de surpasser ou même d'égaler le *Hudibras* de Samuel Butler, qui, au début de l'époque, avait fait revivre chez nous le goût du genre. Que fit-il donc ? Il essaya de vivre de ses procédés dont le principal est la parodie. C'est pour cela qu'en 1748, 1749, 1762, 1774 et à d'autres dates plus récentes encore, on rencontre de nouvelles parodies des anciens. Entre 1660 et 1680, tous les classiques qui excitaient la malice de nos parodistes furent travestis, de sorte qu'il ne restait plus rien à travestir. Après 1680, ce fut la décadence du genre. L'utilité qu'il avait pu avoir n'existait plus. La parodie des anciens chefs-d'œuvre, ne répondant à rien et ne ten-

1. M. Leavitt partage notre opinion. Voir *op. cit.*, p. 117. « The close of the seventeenth century, however, did not see the end of travesty, for several important examples occur in the eighteenth. »

dant à aucun but, devint une puérilité qui n'excita plus le rire.

Quand le burlesque anglais prit ce chemin, c'était déjà une preuve d'épuisement. Les libraires demandaient encore des travestissements à des gens qui n'avaient plus rien à travestir. Aussi les travestisseurs eurent-ils recours à un autre moyen qui n'aboutit qu'à des exercices sans objet et incapables de procurer le plaisir bas mais réel que la parodie peut donner. Ils s'avisèrent de faire de la parodie toute pure qui n'avait d'autre but que d'être de la parodie. Le nouveau procédé consistait à exprimer chaque chose dans le style qui lui convenait le moins. Raconter un épisode banal en langage grandiose, une aventure héroïque en style trivial, dépeindre une scène mythologique en jargon des halles, tel fut leur manière favorite. C'était l'impropriété érigée en système. C'était une curiosité, une maladie littéraire qui allait bientôt recevoir les soins efficaces mais peu sympathiques des critiques qui, comme Boileau, aimaient la raison, la régularité et la juste mesure (1).

C'est le genre héroï-comique qui, dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, recevra les éloges des critiques et les applaudissements

1. Voir sur la décadence du burlesque anglais à l'époque de la Restauration : E. Gosse, *op. cit.*, p. 188. « Apart from direct imitations of *Hudibras* the vogue of burlesque in England was brief ; it scarcely survived the death of Charles II... » ; A. H. Upham, *op. cit.*, p. 426 ; A. F. B. Clark, *op. cit.*, livre IV, chap. III. « Burlesque v. Mock-Heroic, p. 326-336. Voir surtout pp. 331, 333 et 335. A la page 331, M. Clark dit que « When Walter Harte wrote his *Essay on Satire* in 1730, the victory of mock-heroic was so complete that all he had to do was to sing the apotheosis of the one and deplore the incurable faults that had brought about the inevitable ruin of the other ». Ensuite à la page 332, M. Clark affirme que, « If the chronological list of « burlesques » given below is consulted, it will be seen that only one such poem appears after 1730 ». Mais nous espérons montrer par la liste plus complète donnée à l'appendice D que le genre burlesque n'est pas mort en Angleterre après 1730. Parmi les nombreux ouvrages qui renferment des éléments burlesques, il faut tenir compte de la parodie bouffonne, grossière et ridicule des *Métamorphoses* d'Ovide faite en 1748 par Robert Forbes, de la traduction burlesque du premier livre de l'*Illiade* par Henry Fitzcotton publiée en 1749, et de celle des quatre premiers livres de l'*Illiade* — qui connut au moins cinq éditions — faite en 1762 par Robert Bridges.

du public. Le burlesque sera relégué à une place inférieure et n'aura pour interprètes que des écrivains d'importance secondaire. Mais il résistera aux attaques de Dryden, de Rymer et de Dennis, et n'en sera que plus robuste, plus effronté et plus entreprenant. Comme dans le passé, il cherchera à ramener la littérature à la réalité, et tant qu'il fera cela, il jouira d'une assez grande popularité.

Vu le 27 octobre 1930.  
Le Doyen de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Paris,

**H. DELACROIX.**

Vu et permis d'imprimer,  
Le Recteur de l'Académie de Paris  
**S. CHARLÉTY.**

## APPENDICE A

### ANALYSE DES « LOVES OF HERO AND LEANDER ».

Nous ne citons pas ce poème en entier vu qu'il contient des expressions trop grivoises pour être reproduites ici. Mais nous en donnons assez pour permettre à nos lecteurs de se faire une idée exacte du burlesque qui plaisait beaucoup en Angleterre entre 1660 et 1700 et qui, malgré la popularité du genre héroï-comique, ne cessa pas de trouver des lecteurs jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle.

Le sujet convient bien au goût de l'auteur. Tous les détails de la belle histoire de Héro et Léandre lui donnent l'occasion de mettre dans son récit une indépendance d'imagination qui aurait mieux servi à animer une partie de débauche. Dès les premiers vers, on voit ce que sera son burlesque.

Leander being fresh and gay,  
As is the leek or green popey ;  
Upon a morn both clear and bright,  
When Phoebus rose and had bedight,  
Himself with all his Golden rayes ;  
And pretty birds did perch on spraves ;  
When marigolds did spread their leaves,  
And men begin to unbutton sleeves :  
Then young Leander all forlorn,  
As from the Oak drops the acorn ;  
So from his weary head he slipt,  
Or, like a School-boy newly whipt ;  
But with a look as blithe to see,  
As cherry ripe on top of tree.

Léandre s'en va aux champs où, tout à son insu, il rencontrera la belle Héro qui s'y promène avec sa demoiselle de compagnie.

So forth he goes and makes no stand,  
With Crab-tree Cudgel, in his hand.  
He had not gone a mile or two,  
But gravel got into his shoe :  
He set him down upon a bank,  
To dry his foot and rest his shank,  
And so with finger put in shoe,  
He pull'd out dirt and gravel too.  
This was about the waste of day :  
The middle as the vulgar say.  
Fair Hero walking with her Maid,  
To do the thing cannot be staid,  
Sp'id young Leander lying so,  
With pretty finger picking toe.  
She thought it strange to see a man  
In privy walk and then anan.  
She stept behind a Pop'ring tree,  
And list'ned for some Novelty.

Une nouvelle manière de faire agir ces personnages se présente à l'imagination de cet auteur libertin. Si elle ne convient pas au sujet qu'il a choisi, elle tient toutefois au tour particulier de son esprit qui ne peut voir les choses que sous un certain point de vue — celui d'une farce grossière — et sait bien les rendre comme il les voit.

Léandre chante sa passion dans une chanson plus franche que délicate :

Leander having clear'd his throat,  
Began to sing this pleasant note.  
O would I had my Love in Bed,  
Though she were ne'er so fell ;  
I'd fright her with my Adder's head,

Until I made her swell.  
Oh ! Hero, Hero, pity me,  
With a Dildo, Dildo, Dildo, Dee.

Après avoir décrit les circonstances fort peu édifiantes de la rencontre des deux amoureux, l'auteur amène le berger en présence de l'objet de ses soupirs :

Her cheek on Hand, her arm on Stump,  
Her leg on grass, on mole-hill rump ;  
He, with a gentle modest gate,  
Plucking his Cap from off his Pate,  
He thus bespake her, Lovely Peat,  
Behold with running how I sweat  
Oh, would I were that harmless stump,  
Whereon Thou lean'st. With that a Thump  
Brake from the intrails of his hose.  
Hero was fearful, dreading foes,  
Seeing a Cannon 'gainst her bent,  
That seem'd to level at her Tent :  
Leander, having felt the scape,  
And spi'd the Maid to laugh and gape.  
He then began to smell a Rat ;  
And stole his hand down under's Hat.  
Hero did note his Roger good,  
And how courageously it stood,  
At length she asked him his name,  
And wherefore that he thither came.  
Quoth he, my dwelling is Abidos,  
This is my walk Wednesdays and Fridaies.

Héro commence à sentir les douces émotions de l'amour s'emparer de son âme voluptueuse et n'hésite pas à inviter Léandre à s'empresse de les apaiser. Nous ne répétons pas les sentiments qui motivent cette invitation, mais l'auteur ne nous en épargne pas les moindres détails. Tout le plaisir qu'on peut tirer de son burlesque est détruit par les traits

vulgaires dont il compose le portrait des deux personnages qu'il met en scène. Héro, par exemple, est en train d'inviter Léandre à devenir son amant ; elle est saisie d'une crise de toux. « Poor dear, écrit l'auteur, she coughs and voids an oyster ! » que Léandre en parfait gentleman fait disparaître sous son pied. Elle continue sans se soucier d'être discrète ou délicate :

Come then, my love, in twile of night,  
The time when Owl and Bat take flight :  
In lower window I will place  
A Taper bright as Eyes in face ;  
Which Light shall be thy load' star bright,  
Through waves to guide thee in the night,  
And with that word like ivy wound,  
About his Neck, arms clasped round :  
Venus did ne're more dote on Don,  
Whose Heart in love was cold as stone  
Than Hero did on Springal young ;  
So down they fell together clung.  
• Upon a Primerose hill most sweet,  
Their lips being joyn'd, their tongues did greet,  
So high did grow the fragrant flowers,  
Made fresh by youthful April showers.

Léandre possède sa maîtresse sans attendre le rendez-vous donné pour le soir même. La demoiselle de compagnie monte dans un arbre pour mieux voir les ébats des amoureux, mais tombe bientôt à terre et est possédée à son tour par un tisserand qu'elle surveillait également depuis quelques moments.

John Hedgehog, un être grotesque, reconduit Héro :

He wore because his head was bald,  
An old hat's crown which hid the scald.  
His nose was crooked, long and thin,  
As sharp and long appeared his chin ;

His eye-brows, hung upon his cheeks,  
His head did grow like bed of leeks.

Emprisonnée dans la tour de son père, Héro, triste et impatiente, regarde la mer qui la sépare de Léandre :

The Star-light 'gan on Flood to gleam :  
For now brave Titan banish't was,  
Now long-legged Spiders crept on grass ;  
When Nightingales do sit and sing,  
With prick 'gainst breast, and Fairies ring :  
Two hours fill'd hath been the Gut ;  
Men now begin to go to Rut :

C'est-à-dire la nuit est venue.

Léandre quitte la maison de son père, prend le chemin de la plage, se déshabille et se prépare à aller à la nage rejoindre sa fidèle Héro :

And being naked, look't like Mars  
With purple scabs upon his A...

Léger comme une biche, il traverse le sable parsemé de cailloux pointus :

O, who hath seen a wanton Roe  
Jump o're the Fern, indeed even so,  
The lively Skip-jack mounts and falls  
And still on Hero, Hero calls.

et se plongeant dans la mer, il voit de loin la lumière que Héro a placée à sa fenêtre pour le guider. En peu de temps, elle le voit venir :

By this fair Hero might discern,  
Leander's Head, but not his Stern,  
That frisk'd underneath the Waves :  
And this is all that Hero craves,  
To see himself within her Bed.

Mais Léandre n'est pas destiné à arriver sans de graves ennuis ; il est attaqué par les poissons :

They besiege him on every side  
Betwixt his arms and legs they glide.

Cependant Neptune vient à temps les chasser. Il contemple le jeune homme frais, robuste et nu et est tellement enchanté de sa beauté éclatante qu'il l'invite à rester dans son domaine liquide. Il offre à Léandre mille cadeaux précieux :

Dost hear. Live here, my lovely Lad.  
I'll give thee a Cod, eat Dace and Shad,  
I am as great a God as Mammon.  
Thou shalt have Ling, Poor John and Salmon,  
And if thou say'st thou wilt not blab,  
Thou shalt have Lobster, Prawn and Crab,  
I tell thee, I am not a Curmudgeon,  
The fish that is by Weavers eaten,  
That must be first with Beetle beaten.

Mais Léandre n'en veut pas et Neptune, furieux et chagrin de se voir repoussé, le jette sur une plage. Il y tombe à bout de forces et tout nu, par une nuit froide et claire. Il y est découvert par la garde de la tour de Lesbos qui fait sa ronde de nuit, et sa présence inquiète beaucoup les quatre soldats qui composent cette bande courageuse :

Then forth steps one with Bill so brown.  
A sour-eyed Knave lapt up in Rug,  
For manners like your western Pug.  
His name for sooth was clept Warton.  
He was e'en born at good Hogsnorton.  
This Dormouse without wit or skill  
Ran at Leander with his Bill,

Le nigaud trébuche, tombe et se casse le nez d'une façon impossible à décrire ici. Les hommes de la garde, épouvantés

du désastre qui arrive à leur camarade, prennent la fuite. Léandre profite de leur départ pour s'approcher de la tour. Il y pénètre et trouve son amante, couchée dans sa chambre :

One Hand he put upon her Toe,  
The other on her Buggle-boe.  
Quoth he thus softly, Hero, Hero :  
Away, quoth she, and come no near-o.  
Yet this she said, when she was waked.  
Fie upon Pride, when Men go naked :  
A glimmering Taper stood by Bed  
Which in and out did put his Head :  
And by that light, she did him know,  
Standing like Image of Rye-dough.

Il serait trop indiscret de citer le reste du passage.

Puis, par un changement de sujet très imprévu, Léandre se met à raconter l'histoire du roi Cophétua et de son aventure avec la petite pauvre. Ce conte terminé, il se jette dans les bras de sa maîtresse qui,

Poor Soul, she lay like Cheek of Ox,  
Stew'd in a Pot, or reeking Sox.

Le matin arrive. Léandre doit s'en aller mais en sortant du lit il fait tant de bruit qu'il réveille le père acariâtre de Héro endormi dans la chambre voisine. Le malheureux Léandre cherche à sortir par la fenêtre :

He runs and creeps out at the Casement,  
His Calla-when-pen-cough indeed  
Was much endangered by his speed,  
For Hook of Window got it fast  
And held him there, till, all aghast,  
Fair Hero rose and went unto him,

Le vieillard entre dans la chambre de Héro, trouve le nez du soldat blessé, croit qu'il appartient à Léandre, et, chose

bizarre parmi une foule d'autres bizarreries, l'attache à son chapeau. Léandre tombe dans la mer, maintenant orageuse, et Neptune se venge de son échec auprès de lui en le changeant en crabe. Héro est navrée. La garde accourt, voit le nez attaché au chapeau du père de Héro et poursuit le bonhomme. Mais les Dieux interviennent pour le sauver et changent un des soldats de la garde en hibou et les trois autres en oiseaux funestes. Héro, affolée, se promène partout à la recherche de Léandre. Lorsqu'elle apprend sa triste métamorphose, elle s'évanouit et se noie dans ses propres larmes.

Fair Hero like the Wench that cry'd  
Till she was turn'd to Stone,  
For her Leander made her Moan.  
But when she heard, poor silly Drab,  
That he was turn'd into a Crab,  
She then fell down as flat as Flounder,  
Her Flood-gates ope't, and her own Water drown'd her.

Voici l'építaphe qu'on met sur le tombeau des deux malheureux amants :

They both were drown'd whilst Love and Fate contended,  
And thus they both pure Flesh, like pure Fish ended.

Voilà le récit absurde d'un poème qui renferme toutes les qualités de la poésie burlesque anglaise dont nous avons traité dans ce travail. Jugé d'après la conception du genre qu'on avait à l'époque de la Restauration, il mérite, sans doute, qu'on l'appelle un récit burlesque. Le poème fut certainement très populaire et connu de nombreuses éditions. Aujourd'hui, on le trouverait par trop bouffon et trivial. Entièrement dépourvu de cette imagination qui se représente avec force le bizarre et le comique, doué, au contraire, d'un esprit qui ne saisit vivement que les détails communs ou indécents, l'auteur de ces *Loves* a surchargé de ridicule

deux personnages que la situation dans laquelle il les a pris destinait plutôt à nous émouvoir qu'à nous faire rire. Ce n'était pas la peine de nous offrir deux belles figures de légende pour les souiller en les faisant constamment agir et parler comme les derniers des dépravés. Le poète aurait pu, du moins, nous faire sentir parfois la beauté de la légende si propre à exposer la petitesse de nos intérêts et la fragilité de notre bonheur. Mais c'est bien là le ton commun à toute la poésie burlesque offerte à l'époque de la Restauration à un public qui l'accueillit avec enthousiasme.

## APPENDICE B

*Mercury and the Sun*, dialogue de Lucien, travesti par Charles Cotton dans *Burlesque upon Burlesque* (1675) et par un auteur anonyme dans *Part of Lucian's Dialogues (not) from the Original Greek done into Rhyme* (1684).

- Mer. Jove (Sol) commands thee by me here  
To stop thy Steeds in their career,  
For the full Space of three whole Days.  
He will not have thee shine he says :  
But thou art to conceal thy Light,  
For he will have that term all Night.  
Therefore, I think, Sol, thy best Course is,  
To let the Hours unteam thy Horses,  
Get a good Night-Cap on thy Head,  
Put out thy Torch and go to bed.
- Sol. 'Tis an extravagant Command,  
And that I do not understand.  
What have I done, I fain would know,  
That Jupiter should use me so ?  
What Fault committed in my Place  
To pull upon me this Disgrace ?  
Have I not ever kept my Horses  
In the Precincts of their due Courses ?  
Or though twelve Inns are in my way,  
Did I e'er drink, or stop or stay ?  
Bear witness all the Gods in Heaven,  
If I've not duly Morn, and Even,  
Risen and set, and care did take

To keep Touch with the Almanack.  
What then my Fault is, I confess,  
If I should die, I cannot guess.  
And why he should, much less I know,  
Suspend me *ab officio*.

It sure must be a great Offence  
Deserves the worst of Punishments,  
As this is, he on me doth lay,  
That Night must triumph over Day.

Mer. Fie, what a Clutter dost Thou make,  
And all about a mere Mistake ?  
Thou talk'st of Anger and Disgrace,  
There's no such matter in the Case.  
Thou wide art of his Meaning quite,  
He bids thee to withdraw thy light,  
That for three Days it may not shine  
In order to a great Design

He has, that wont endure the Sun,  
But is by Owl-light to be done,

Sol. Faith, tell me that design of his  
What he's about and where he is.

Mer. I'll tell thee if thou needs wilt know,  
He's cuckolding Amphytrio.

Sol. 'Tis very fine and won't one Night  
Take the Edge off his Appetite ?  
Cannot one Night give him enough ?  
Is the old Letcher still so tough ?  
A Swing-bow, of so high renown,  
A Wench can't sooner take him down ?

Mer. No, but he means to get off her  
A very mighty Man of War,  
Of Heart most stout, and Limbs most vast,  
Which is not to be done in haste :  
But of another Kind of Fashion,  
Than ev'ry common Generation.

Sol. Why, let him lay about him them  
To finish this great Man of Men :  
But let me tell thee these strange ways

Were not in use in Saturn's Days,  
He ne'er left Rhea in his Life  
To letcher with another's Wife :  
But for one Whore now (which is scurvy)  
All things must turn'd be topsy-turvy.  
In the meantime 'tis ten to one  
My horses will be Resty grown  
For want of Use, and Thorns, I know,  
In my Career will spring and grow ;  
And Mankind must in Darkness languish  
Whilst he his baudy Launce does brandish,  
And stews himself in his own Grease,  
To get this admirable Piece.

Mer. Peace, Peace, Friend Sol, no more of that,  
Lest he do teach thee how to prate.  
In the meantime I must be gone  
With the same Message to the Moon,  
To keep within, and veil her Face,  
As many Nights as thou dost Days.  
My last Commission is, to Sleep  
That Mortal's eyes he so long keep  
Seal'd up in Rest, and all the while  
Feed them with Dreams, Time to beguile,  
That when thy Light unseals their Eyes,  
(And may when that day does begin,  
Not know how long a Night 't has been).

---

Mer. 'Tis the command, Sir Sun, of Jove,  
That for three days you do not move  
To lengthen out a night for Love  
And let the Hours that wait on you,  
Unharness all your Horses too ;  
Then put your Candle out, and go  
To bed, for Jove will have it so.

Sol. What is't that I have done, that he  
Shou'd thus resolve to punish me ?

That Gammer Night shou'd bear the sway,  
And triumph o're her Lord the Day ?

Mer. That's not the thing, nor is't of state,  
His Business is of greater weight.

Sol. Where is he now ? Don't tell me false.

Mer. In Boetia with little Alce.

Sol. Will not one night allay his fires,  
And cool his lecherous Desires ?

Mer. 'Tis not for that, but to compleat,  
And make a Heroe strong and great,  
Whom he did t'other day beget,

Sol. Much joy to him, but Mercury,  
I'll tell you now 'twixt you and I,  
Such idle things were never done  
When good old Saturn wore the Crown,  
He ne're stole out in all his life  
To occupy his Neighbours Wife,  
But always kept to Rhea's Coney,  
And thought her fit to change his Money,  
Day was day then, no paltry, scurvy  
Punk the World turn'd topsy-turvy ;  
For Want of exercising, too,  
My Horses, they will Restive grow.  
Briars and thorns will choak the way.  
And men will languish for the day,  
And all to make some blustering fool.

Mer. Hold now, lest he your courage cool.  
Meantime as I was bid I'll go  
And charge the Moon to saunter so,  
That she abandon not Mankind,  
Lest they the alteration find.

---

## APPENDICE C

### LISTE DE PARODIES ET DE POÈMES BURLESQUES PUBLIÉS EN FRANCE ENTRE 1644 ET 1825.

Cette liste a été rédigée pour montrer comment, entre 1640 et 1660 le burlesque fleurit en France, et comment après 1660, commence sa décadence :

- 1644. SCARRON (P.). — Le Typhon ou la Gigantomachie.
- 1648. Id., Virgile travesti.
- 1649. FURETIÈRE (A.). — Les Amours d'Enée et de Didon.  
Travestissement du 4<sup>e</sup> livre de l'Enéide.
- 1649. M. C. P. D. PERRAULT (C.). — L'Enfer burlesque, ou le  
sixième livre de l'Enéide travesti et accommodée  
à l'histoire du temps.
- 1649. DUFRESNOY (C.). — L'Enéide en vers burlesques (liv. II).
- 1649. RICHER (L.). — L'Ovide bouffon, ou les Métamorphoses  
burlesques.
- 1650. DASSOUCY (C.). — Ovide en belle humeur.
- 1650. D. L. T. — Arioste travesti.
- 1650. BARCIET. — La Guerre d'Enée en Italie, appropriée à  
l'histoire du temps.
- 1650. D. L. B. M. — L'Art d'aimer travesti en vers burlesques  
(1<sup>er</sup> livre).
- 1650. PICOU (H. de). — L'Odyssée d'Homère, ou les Aven-  
tures d'Ulysse en vers burlesques. Dans le même vo-  
lume, est « L'Épître burlesque de Pénélope à Ulysse »
- 1651. BRÉBEUF (G. de). — L'Enéide enjouée (VII<sup>e</sup> livre).
- 1652. PETIT-JEHAN (C.). — Virgile Goguenard, ou le dou-  
zième livre de l'Enéide travesti, puisque travesti il  
y a.

1652. PERRAULT (Charles et Claude). — Parodie du VI<sup>e</sup> livre de l'Enéide (restée inédite).  
1653. PICOU (H. de), DASSOUCY ou BEYS ? — Horace travesti (trente-huit odes travesties).  
1654. — Hippocrate dépaycé, ou la version paraphrasée de ses Aphorismes, en vers français (1).  
1656. BRÉBEUF. — Le premier livre de Lucain travesti.  
1657. COLLETET (F.). — Le Juvénal burlesque.  
1659. — L'Iliade en vers burlesques (le I<sup>er</sup> livre).  
1662. — L'Art d'aimer et le Remède d'amour travestis.  
1716. MARIVAUX. — Homère travesti, ou l'Iliade en vers burlesques.  
1726. FAURE (l'Abbé). — Homère, danseur de corde, ou l'Iliade funambulaire.  
1758. MONBRON. — La Henriade travestie.  
1759. JUNQUIÈRES. — L'élève de Minerve, ou Télémaque travesti.  
1817. CHAYRON. — Le Virgile travesti en dix chants (les quatre premiers seuls furent publiés).  
1825. PURIGOT. — Télémaque travesti.

Nous trouvons un très grand nombre d'ouvrages qui, sans être des travestissements, portent le titre de vers burlesques — dans le sens du mot le plus large — et doivent être mentionnés.

1615. BRUSCAMBILLE. — Facétieuses Paradoxes et autres Discours.  
1615. TABOUROT (Etienne), sieur des ACCORDS. — Les Bigarures et Touches du Sr. des Accords.  
1620. — Le Tracas du pré de la Foire de Paris, en vers burlesques.  
1629. BRUSCAMBILLE. — Fantaisies, Imaginations et Paradoxes.  
1633. MONTLUC (A. de). — La Comédie des Proverbes et les Jeux de l'Inconnu.

1. Un trait, —, placé dans les Appendices C et D devant les titres qui n'ont pas de nom d'auteur signifie l'anonymat.

1638. SAINT-AMANT. — Œuvres. Rome ridicule ; le Melon, le Poète crotté, etc.
1640. TABARIN. — Recueil des Œuvres et Fantaisies.
1649. — Le Procès burlesque entre M. le Prince et M<sup>me</sup> la Duchesse d'Esquillon.
1649. FRESNAYE (de la). — La Guerre burlesque.
1650. NOUGUIER. — Œuvres burlesques.
1654. BERTAUD. — La Ville de Paris en vers burlesques.
1660. BANDEAU (A.). — La Pompe funèbre de Scarron.
1661. JACQUES-JACQUES. — Le Faut-Mourir et les Excuses inutiles qu'on apporte à cette nécessité.
1662. C. le PETIT. — Paris ridicule.
1665. LE PAYS. — Amitiés, Amours, Amourettes.
1666. JOLLE (P. le). — Description de la Ville d'Amsterdam.
1666. COLLETET (F.). — Le tracas de Paris.
1673. JACQUES-JACQUES. Le Démon travesti, découvert et confus.
1676. CLÉMENT. — La Relation du voyage de Brême en vers burlesques.

Sorel, Pelletier, Oudin, Marigny, Gabriel Chapuys, de Cholières et de nombreux autres fournissent également leur contingent. Boileau a continué l'*Arrêt burlesque* — précédé d'une *Requête burlesque* de Bernier — qu'il rédigea en collaboration avec Racine et Bernier.

## APPENDICE D

### PARODIES ET IMITATIONS BURLESQUES ANGLAISES ENTRE 1650 ET 1825.

Nous ne croyons pas qu'il existe une liste complète des parodies, des travestissements et des imitations en vers burlesques faits en anglais entre 1650 et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Celle que nous rédigeons ici n'épuise pas toutes les œuvres burlesques qui ont été publiées entre ces dates, mais elle en contient les plus importantes qui rentrent dans cette catégorie. On n'y trouvera pas les pièces de théâtre qui peuvent renfermer des éléments burlesques, ni les poèmes qui, par leur caractère général, seraient mieux classés parmi les poèmes héroï-comiques. Exclus aussi sont les romans comiques qui ont pu avoir une origine française. A moins d'autres indications, Londres est le lieu de publication des livres mentionnés ci-dessous.

- 1651. *The Loves of Hero and Leander ; a Mock-Poem.*
- 1658. SMITH (James). — *The Innovation of Penelope and Ulysses.*
- 1662. BUTLER (Samuel). — *Hudibras. The First Part.*
- 1664. Id., *Hudibras. The Second Part.*
- 1664. COTTON (Charles). — *Scarronides ; or, Virgil Travestie being the First Book of Virgil's Aeneis in English Burlesque.*
- 1664. SCUDAMORE (James). — *Homer à la mode. A Mock-Poem on the First and Second Books of Homer's Iliads. Oxford.*
- 1665. COTTON (C.). — *Scarronides ; or, Virgil Travestie. A*

- Mock-Poem in imitation of the Fourth Book of Virgil's Aeneis in English Burlesque.
1665. MONSEY (R.).— Scarronides, being the second and seventh Book of Virgil's Aeneis translated into English Burlesque.
1665. PHILLIPS ? (John) (1631-1706). — Typhon ; or, the Gyants War with the Gods.
1670. COTTON (C.). — Scarronides ; or, Virgile Travestie. A Mock-Poem upon the first and fourth books of Virgil's Aeneis.  
— Autres éditions : 1672, 1678, 1682, 1709, 1776, 1804, et 1807.
1672. PHILLIPS (J.). — Maronides ; or, Virgil travestie, being a new paraphrase upon the Fifth Book of Virgil's Aeneids in burlesque verse.
1672. ATKINS ? (M.). — Cataplus ; or, Aeneas his Descent into Hell A Mock-Poem in imitation of the Sixth Book of Virgil's Aeneis.
1672. — Chaucer's Ghoast ; or, A Piece of Antiquity containing twelve pleasant Fables of Ovid, penn'd after the ancient manner of writing.
1673. PHILLIPS (J.). — Maronides ; or, Virgil travesty, being a new paraphrase upon the Sixth Book of Virgil's Aeneids in burlesque verse.
1673. SCARRONNOMIMUS. — Ovidius Exulans ; or, Ovid Travestie.
1674. — Hogan Moganides ; or, The Dutch Hudibras.
1674. COTTON (Charles). — Burlesque upon Burlesque ; or, The Scoffer Scoft, being some of Lucian's Dialogues newly put into English Fustian.
1678. BUTLER (Samuel). — Hudibras. The Third and Last Part.
1880. — The Wits Paraphras'd. A Travesty of a recent translation of Ovid.
1680. RADCLIFFE (Alexander). — Ovid Travestie. A Burlesque upon Ovid's Epistles.
1681. COLVIL (Samuel). — Mock Poem ; or, Whigg's Supplication.

1681. — Homer à la Mode, the Second Part, in English Burlesque ; or, a Mock Poem on the Ninth Book of Homer's Iliads. The Second Part of the Second Part of Homer à la Mode.
1682. RADELIFFE (A.). — The Ramble.
1682. D'URFEY (Thomas). — Butler's Ghost ; or, Hudibras the Fourth Part.
1684. — Part of Lucian's Dialogues (not) from the original Greek done into Rhyme.
1685. — The Golden Age Restor'd.
1687. PRIOR (Matthew) et MONTAGUE (Charles). — The Hind and Panther transvers'd to the Story of the Country Mouse and the City Mouse.
1689. FAREWELL (James). — The Irish Hudibras ; or, Fingalian Prince. Taken from the Sixth Book of Virgil's Aeneids and adapted to the present times.
1690. D'URFEY (T.). — Collin's Walk through London and Westminster.
1690. P. K. — Aotomaxia. The Conquest of Eloquence, containing two witty Orations.
1692. — Scarronides. A Mock Poem on the Second Book of Virgil's Aeneids in English Burlesque.
1692. COLVIL (S.). — The Scotch Hudibras ; or, a Mock Poem.
1698. — Pendragon ; or, the Carpet Knight, his Kalendar.
- 1700 ? — The Religious Impostor ; or, the Life of Alexander, a Sham Prophet and Fortune-teller, out of Lucian.
1700. PARKER (Samuel). — Homer in a Nut-shell ; or, his War between the Frogs and Mice paraphrastically translated in three cantos.
1703. — English Lucian ; or, Modern Dialogues between a Vintner and his Wife, a Reformer of Manners and his Wife, etc.
1704. MANDEVILLE (Bernard de). — Typhon ; or, the Wars between the Gods and Gyants. A Burlesque Poem in imitation of Mons. Scarron.
1705. WARD (Edward). — Hudibras Redivivus.
1710. Id., Vulgus Britannicus, or, the British Hudibras.

1711. Id., Revels of the Gods.
1714. Id., The Republican Procession.
1715. Id., Four Hudibrastic Cantos.
1715. NINNY-HAMMER (Nicky-demus). — Homer in a Nut-shell ; or, the Iliad of Homer in Immortal Doggrel.
1715. — Aesop at the Bear-Garden.
1716. BURNET (Thomas) et DUCKETT (George). — Homerides ; or, Homer's First Book modernis'd.
1718. PRIOR (Matthew). — Alma.
1791. BREVAL (John Durant). — Ovid in Masquerade, being a Burlesque upon the XIII<sup>e</sup> Book of his Metamorphoses.
1720. MESTON (William). — Phaeton ; or, the First Fable of the Second Book of Ovid's Metamorphoses burlesqu'd.
1723. Id., The Knight.
1723. — The Petti foggers.
1729. WARD (E.). — Durgen.
1731. — Sir Robert Bress.
1732. — Riseum Teneatis ?
1734. — The Tryall of Skill between Squire Walsingham and Mother Osborne.
1737. — Mother Gin. A tragi-comical Eclogue.
1739. MOTTLEY. — Joe Miller's Jest.
1740. SAINT-PATRICK. (pseudonyme). — Aesculapius, an imitation of Lucian.
1742. HALLAM (J.). — The Cocker, a Poem, in imitation of Virgil's Third Georgic.
1748. FORBES (Robert). — Ajax, his Speech to the Grecian Knabbs. From Ovid's Metamorphoses (Book XIII) done into English Hudibrastic.
1749. FITZCOTTON (Henry). — A New and Accurate Translation of the First Book of Homer's Iliad.
1758. ELLIS (John). — The Canto added by Maphaeus to Virgil's Twelve Books of Aeneids, from the original Bombastic.
1759. H. F. — Ovidius Naso. The Lover's Assistant... being

a New Art of Love. Translated (or rather paraphras'd) from Book I of *Ars Amatoria*.

1759. WILKIE (William). — *The Epigoniad*, 2<sup>e</sup> édition.
1762. BRIDGES (Thomas). — *Homer Travesti*, being a new translation of the first four books of the *Iliad*. Autres éditions : 1770, 1797, 1809, 1889.
1767. CAMPBELL (Archibald). — *Lexiphanes*. A Dialogue.
1767. — *The Sale of Authors*. A Dialogue in imitation of *Lucian's Sale of Philosophers*.
1774. — *The Story of Aeneas and Dido*, burlesqu'd from the Fourth Book of the *Aeneid* of Virgil.
1778. — *An Elegy in a Riding House*. In imitation of *Virgil's First Pastoral*.
1796. — *The Patriots*. A Political Eclogue.
1814. DANIEL (G.). — *Virgil in London ; or, Town Eclogues*.
1823. — *An Idyll on the Battle*.
1824. LUCIAN (Erigena). — *Translation of a Fragment of Lucian*.

## APPENDICE E

### DIALOGUES PUBLIÉS A LONDRES ENTRE 1660 ET 1700.

- 1663. Part of Lucian made English from the Original in the year 1638 by Jasper Mayne.
- 1674. Burlesque upon Burlesque ; or, the Scoffer Scoft, by Charles Cotton.
- 1679. A Dialogue between L. (J. Maitland) and D. (T. Osborne)
- 1679. A Dialogue between Death and Doctor Wild.
- 1680. A Dialogue between two Lovers.
- 1682. A Cabbalistic Dialogue in Answer to the Opinion of a learned Doctor in Philosophy.
- 1683. A Dialogue between a Yorkshire Alderman and a Salamanca Doctor.
- 1683. Lucian's Ghost ; or, Dialogues between the Dead wandering in the Elysian Shades. Composed in French and now paraphrased into English.
- 1684. Dialogues of the Dead, in three parts. Dedicated to Lucian in Elysium. Made English by J. D.
- 1684. Lucian's Dialogues (not) from the Greek. Done into English Burlesque.
- 1685. Dialogues of the Dead. Ancient and Modern. The Second Part, dedicated to Lucian in Elysium.
- 1685. Lucian's Works, translated out of Greek by Fernand Spence. The Fourth and Last Volume.
- 1687. Dialogue. A Political Satire.
- 1689. A Dialogue between two Friends (a Jacobite and a Williamite) occasioned by the late Rebellion.
- 1689. Dialogues between Philarene and Philaethe. Part. I.
- 1689. A Dialogue between Timothy and Titus, about the Articles and some of the Canons of the Church of England.

1692. The Ladies Behaviour. A Dialogue written originally in Italian and now made English.
1696. A Dialogue between a Country Gentleman and a Merchant.
1696. A Dialogue between Timotheas and Judas concerning a Pamphlet called the Growth of Deism in England.
1696. A Dialogue between two Young Ladies lately married.
1696. A Continuation of the Dialogue between two Young Ladies lately married.
- 1700 ? The Religious Impostor ; or, the Life of Alexander..., etc. Out of Lucian.



## BIBLIOGRAPHIE

### I. OUVRAGES GÉNÉRAUX ET BIBLIOGRAPHIQUES.

- ARBER (R.). — The Term Catalogues, 1668-1709, 3 vol. London, 1903-1906.
- AUBREY (J.). — Brief Lives, éd. A. Clark. Oxford, 1898.
- BARBIER (Antoine-Alexandre). — Dictionnaire des Ouvrages anonymes, 2 vol. Paris, 1872-1874.
- BÉDIER (J.) et HAZARD (P.). — Histoire de la Littérature française illustrée, 2 vol. Paris, 1923-1924.
- BOAS (F. J.). — The Year's Work in English Studies, 9 vol. London, 1921-1929.
- BRUNETIÈRE (F.). — Histoire de la Littérature française, t. II : Le xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1912.
- Manuel de l'Histoire de la Littérature française. Paris, 1898.
- CHALMERS (A.). — Works of the English Poets from Chaucer to Cowper, 21 vol. London, 1810.
- General Biographical Dictionary, 32 vol. London, 1812-1817.
- CIBBER (T.). — The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland to the Time of Dean Swift, 2<sup>e</sup> éd., 5 vol. London, 1753.
- CLAVEL (R.). — A Catalogue of Books printed in England since the dreadful Fire of London to the End of Michaelmas Term 1695. London 1696.
- COLLIER (J. P.). — Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language, 2 vol. London, 1865.
- COURTHOPE (W. J.). — A History of English Poetry, 6 vol. London, 1895-1905.
- CRAIK (G. L.). — A Compendious History of English Literature, 2 vol. London, 1864.
- A Manual of English Literature. London, 1909.
- DEMOGEOT (J.). — Tableau de la Littérature française au xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1859.
- DENNIS (J.). — Studies in English Literature. London, 1876.
- The Age of Pope. London, 1906.
- DOBELL (P. J.). — Books of the Time of the Restoration. A Collection of Plays, Poems and Prose Works produced between 1660 and 1700. London 1920.

- DOWDEN (E.). — A History of French Literature. London, 1897.
- FAGUET (E.). — Satires et Portraits au xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1891.  
Le xvii<sup>e</sup> siècle. Etudes littéraires, 11<sup>e</sup> éd. Paris, 1893.  
French 17th Century Literature and its European Influence (Cambridge Modern History, vol. 5. Cambridge, 1908.  
Histoire de la Poésie française, de la Renaissance au Romanisme, t. III. Précieux et Burlesques (1630-1660), nouvelle éd. Paris, 1927.
- FILON (A.). — Histoire de la Littérature anglaise, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1896.
- GARNETT (R.). — The Age of Dryden. London, 1907.
- GÉRUZEZ (E.). — Essais de Littérature française, 2<sup>e</sup> série, 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1863.
- GOSSE (E.). — A History of Eighteenth Century Literature, 1660-1780. London, 1889.  
From Shakespeare to Pope. Cambridge, 1885.
- GRIERSON (H. J. C.). — The First Half of the 18<sup>th</sup> Century (Periods of English Literature, vol. 7). London, 1906.  
The Background of English Literature. Edinburgh, 1925.
- GRISY (A. de). — Histoire de la Comédie anglaise au xvii<sup>e</sup> siècle, 1672-1707. Paris, 1878.
- HAZLITT (W. C.). — Handbook to the Popular Poetic and Dramatic Literature of Great Britain. London, 1867.
- JACOB (G.). — Lives and Writings of the most considerable English Poets. London, 1720.
- JOHNSON (S.). — Lives of the most Eminent English Poets, éd. G. B. Hill et H. S. Scott, 3 vol. London, 1905.
- LANSON (G.). — Histoire de la Littérature française. Paris, 1920.
- LEGOUIS (E.) et CAZAMIAN (L.). — Histoire de la Littérature anglaise. Paris, 1925.
- MACAULAY (T. B.). — Biographies, Essais historiques et Critiques littéraires. Paris, 1860.
- MASTERMAN (J.). — The Age of Milton, 8<sup>e</sup> éd. London, 1919..
- MORLEY (H.). — A First Sketch of English Literature. London, 1912.
- PERRY (J. S.). — English Literature in the Eighteenth Century. London, 1883.
- ROSSEL (V.). — Histoire de la Littérature française hors de France, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1897.
- SAINTE-BEUVE (C. A.). — Etudes des Lundis et des Portraits classés et annotés par M. Allem. Le xvii<sup>e</sup> siècle. Les Poètes. Paris, 1927.
- TAINE (H.-A.). — Histoire de la Littérature anglaise, livres III et IV, 6<sup>e</sup> éd. Paris, 1928.
- TILLEY (A.). — From Montaigne to Molière, or the Preparation for the Classical Age of French Literature, 2<sup>e</sup> éd. London, 1923.
- VAPEREAU (G.). Dictionnaire universel des Littératures. Paris, 1876.

- WARD (A. W.) et WALLER (A. R.). — The Cambridge History of English Literature, 14 vol. Cambridge, 1903-1917.
- WOGUE (J.). — La Comédie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Paris, 1905.
- WOOD (Anthony). — Athenae Oxoniensis and Fasti, éd. P. Bliss, 5 vol. London, 1817-1820.
- WRIGHT (C. H. C.). — A History of French Literature (Oxford French Series). New-York, 1925.

LIVRES ET ARTICLES DE PÉRIODIQUES.

- ALDEN (R. M.). — The Rise of Formal Satire in England under Classical Influence. Philadelphia, 1899.
- ALLINSON (F. G.). — Lucian, Satirist and Artist. Massachusetts, 1927.
- ANDREWS (A.). — The Eighteenth Century. London, 1856.
- BALDENSPERGER (F.). — Etudes d'histoire littéraire. Définitions de l'Humour, 1<sup>re</sup> série. Paris, 1907.
- BALDWIN (E. C.). — A Suggestion for a New Edition of Hudibras (Mod. Lang. Assoc. of America, vol. 26). Baltimore, 1911.
- BAMANN (O.). — Die Burlesken Elemente in Rabelais Werke. Dissertation. München, 1904.
- BACON (M.). — A Dissertation upon Burlesque Poetry. Voir Critical, Historical and Explanatory Notes upon Hudibras. London, 1752.
- BASTIDE (C.). — Anglais et Français du XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1912.
- Beljame (A.). — Le Public et les Hommes de lettres en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle (1660-1744), 2<sup>e</sup> édition. Paris, 1897.
- BERESFORD (J.). — The Poems of Charles Cotton. London, 1923.
- BERGSON (H.). — Le Rire. Essai sur la Signification du Comique, 29<sup>e</sup> éd. Paris, 1929.
- BOISLISLE (A. M. de). — Paul Scarron et Françoise d'Aubigné. Voir Revue des Questions historiques. Paris, 1893-1894.
- BOULENGER (J.). — Rabelais à travers les âges. Paris, 1925.
- Bourgeois (A. F.). — Rabelais en Angleterre. Voir Revue des Etudes rabelaisiennes, vol. III. Paris, 1905.
- BOXBERGER (R.). — Butler's Hudibras ein echtes Zeitund Sittengemälde. Leipzig, 1876.
- BRUN (P.). — Savinien de Cyrano de Bergerac. Paris, 1893.
- Autour du XVII<sup>e</sup> siècle. Grenoble, 1901.
- BRUNETIÈRE (F.). — Etudes critiques sur l'Histoire de la Littérature française, 2<sup>e</sup> série. La Société précieuse au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, 1893.
- Etudes critiques, etc. La Maladie du Burlesque. Paris, 1917.
- CAZAMIAN (L.). — Etudes de Psychologie littéraire. Le mécanisme de l'Humour, p. 97-160. Paris, 1913.

- CAZAMIAN (L.). — L'Evolution psychologique et la Littérature en Angleterre (1660-1914). Paris, 1920.
- CHARBONNEL (R.). — La Pensée italienne au xvi<sup>e</sup> siècle et le Courant libertin. Paris, 1917.
- CHARDON (H.). — La Troupe du Roman comique dévoilée. Paris, 1876.  
Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique. Paris, 1904.
- CHARLANNE (L.). — L'Influence française en Angleterre au xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1906.
- CHASLES (P.). — Les Victimes de Boileau. Voir Revue des Deux-Mondes, 4<sup>e</sup> série, 15 juin, vol. 17-18. Paris, 1839.
- CLARK (A. F. B.). — Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830). Paris, 1925.
- CRAIG (H.). — Dryden's Lucian. Voir Classical Philology, vol. XVI, pp. 141-163. Chicago, 1921.  
Hudibras, Part I, and the Politics of 1647. Voir Manly Anniversary Studies in Language and Literature. Chicago, 1923.
- DELEPIERRE (J. O.). — La Parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes. London, 1870.
- DENIS (J.). — Sceptiques ou Libertins de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Voir Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles lettres, Caen, 1884.
- DENISE (L.) et VIAL (F.). — Idées et Doctrines littéraires du xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1906.  
Idées et Doctrines littéraires du xviii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1909.
- DENNIS (J.). — The Age of Pope. London, 1906.
- ANONYME. — Discours sur le Style burlesque en général et sur celui de M. Scarron en particulier. Voir Œuvres de Mons. Scarron en VII tomes. Nouvelle édition, vol. I. Amsterdam, 1752.
- DES GUERROIS (C.). — Lucien ou la Décadence. Paris, 1920.
- DIXON (W. M.). — English Epic and Heroic Poetry. London, 1912.
- ELTON (O.). — The Augustan Ages. London, 1899.  
Reason and Enthusiasm in the Eighteenth Century. Voir English Association. Essays and Studies, vol. X. London, 1924.
- ESDAILE (A.). — The Sources of English Literature. London, 1929.
- FLÖGEL (C. E.). — Geschichte des Grotesk-Komischen, neu bearb und erweitert von Ebeling. Leipzig, 1862.  
Geschichte der komischen Literatur, 4 vol. Leipzig, 1884.
- FOURNEL (V.). — La Littérature indépendante et les Ecrivains oubliés. Paris, 1862.  
Les Contemporains de Molière, 3 vol. Paris, 1863-1875.
- GAUTIER (T.). — Les Grotesques. Paris, 1844.
- GOSSE (E.). — Seventeenth Century Studies. London, 1897.  
L'Influence de la France sur la Poésie anglaise. Paris, 1904.

- GOSSE (E.). — Selected Essays, 1<sup>re</sup> série. Voir la Travellers' Library, n° 73. London, 1928.
- GOURMONT (R. de). — Saint-Amant, Voir Promenades littéraires, 3<sup>e</sup> série, 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1909.
- GROHLER. — Paul Scarron als Komodien dichter. Leipzig, 1890.
- GUNDY (J. L. van). — Ignoramus... An Examination of its Sources and Literary Influence. Lancaster. P. A., 1906.
- GUIZOT (M.). — Corneille et son Temps. Paris, 1880.
- HARMAND (R.). — Essai sur la Vie et les Œuvres de Georges de Brébeuf. Paris, 1891.
- HARVEY-JELLIE (W.). — Les Sources du Théâtre anglais à l'Epoque de la Restauration. Paris, 1906.
- HAVERS (R. D.). — The Influence of Milton on English Poetry. Cambridge, 1923.
- HAZLITT (W. C.). — Works, éd. Glover et Walker, 12 vol. London, 1902-1906.
- Lectures on the English Comic Writers. London, 1819.
- HEISS (H.). — Blüte und Niedergang der Französischen Burlesken Modedichtung des XVII Jahrhunderts. München, 1905.
- JÉRAMEC (J.). — La Vie de Scarron, ou le Rire contre le Destin. Paris, 1929.
- JOHNSON (A.). — Etude sur la Littérature comparée de la France et de l'Angleterre à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1901.
- JUNKER (H. P.). — Paul Scarron's Virgile travesti. Oppeln, 1883.
- JUSSERAND (J. J.). — Scarron's Comical Romance, 2 vol. London, 1892.
- English Essays from a French Pen. London, 1895.
- KELLY (G. F.). — The Relations between English and Spanish Literature. London, 1910.
- KRUTCH (J. W.). — Comedy and Conscience after the Restoration. New-York, 1924.
- LACHÈVRE (F.). — Le Libertinage au xvii<sup>e</sup> siècle. Paris, 1909.
- LAMAR (R.). — Du Nouveau sur l'Auteur d'Hudibras. Voir Revue anglo-américaine, 1<sup>re</sup> année. Paris, 1923-1924.
- LAPIE (D.). — Saint-Amant. Paris, 1896.
- LEAVITT (S. E.). — Scarron in England. Thèse manuscrite. Cambridge, 1917.
- Paul Scarron and English Travesty. Voir Studies in Philology, vol. XVI. North Carolina, 1919.
- LEE (S.). — The French Renaissance in England. Oxford, 1910.
- LENIENT (C. F.). — La Satire en France ou la Littérature militante. Paris, 1866.
- LITTLEBOY (A. L.). — Relations between English and French Literature in the 16th and 17th Centuries. New-York, 1895.
- LIVET (G. L.). — Précieux et Précieuses, 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1895.
- MAGNE (E.). — Bibliographie générale des Œuvres de Scarron. Paris, 1924.
- Scarron et son Milieu. Paris, 1924.

- MARMONTEL (J. F.). — *Euvres complètes*, 18 vol. *Eléments de Littérature*, t. 12. Article « Burlesque ». Paris, 1818.
- MARTIN (A. S.). — *On Parody*. New-York, 1896.
- MORILLOT (P.). — *Scarron. Etude biographique et littéraire*. Paris, 1888.
- MORLEY (H.). — *Burlesque Plays and Poems*. Voir *Morley's Universal Library*, vol. 27. London, 1885.  
Parodies and other Burlesque Pieces. Voir *Carisbrooke Library*, vol. 6, London, 1890.
- MURRAY (J. R.). — *The Influence of Italian upon English Literature during the 16th and 17th Centuries*. Cambridge, 1886.
- NITCHIE (F.). — *Vergil and the Poets*. New-York, 1919.
- OLIVIER (P.). — *Cent Poètes lyriques, précieux ou burlesques du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1898.
- ORTON (C. W.) *Prévité*. — *Political Satire in English Poetry*. Cambridge, 1910.  
*Political and Ecclesiastical Satire (of the Age of Dryden)*. London, 1912.
- PERRENS (F. T.). — *Les Libertins en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1896.
- PETERS (R.). — *Paul Scarron's Jodelet Duelliste und seine spanischen Quellen*. Leipzig, 1893.
- PETSCHLER (E.). — *Scarron's Typhon ou la Gigantomachie und seine Verbilder*. Berlin, 1910.
- POSTON (M.). — *The Origin of the Heroic Play*. Voir *Mod. Lang. Review*. Cambridge, 1921.
- RATHÉRY (E. J. B.). — *Les Relations sociales et intellectuelles entre la France et l'Angleterre*. Voir *Revue contemporaine*, 1<sup>re</sup> série, nos 20, 21, 22 et 23. Paris, 1855.
- ROY (E.). — *La Vie et les Œuvres de Charles Sorel*. Paris, 1891.
- SARGENT (A. J.). — *English Satirical Writers in Prose and Poetry since 1500*. Oxford, 1897.
- SAINTSBURY (G. E. B.). — *Miscellaneous Essays*. London, 1895.  
*A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 3 vol. New-York, 1900-1904.  
*A History of English Prosody*, 3 vol. London, 1923.
- SAYOUS (P. A.). — *Histoire de la Littérature française à l'étranger. Le XVII<sup>e</sup> siècle*, 2 vol. Paris, 1853.
- SCHNEEGANS (H.). — *Geschichte der grotesken Satire*. Strasburg, 1894.  
*Rabelais und die grotesque Dichtung*. Frankfurt, 1909.
- SCOTT (W.). — *The Life of Dryden*. London, 1808.  
*Miscellaneous Works*, t. VI, *Chivalry-Romance and the Drama*. London, 1870.
- SEGRÉ (C.). — *Relazioni letterarie fra Italia et Inghilterra*. Firenze, 1911.
- SEMBOWER (C. J.). — *The Life and Poetry of Charles Cotton* (Voir Publi-

- cations of the Univ. of Pennsylvania. Series in Philology and Literature, vol. 13, n° 2). New-York, 1911.
- SMITH (W. F.). — Samuel Butler and his *Hudibras* (Camb. Hist. of Eng. Lit., vol. VIII, ch. 2). Cambridge, 1907-1916.
- SPINGARN (J. E.). — *Critical Essays of the 17th Century*, 3 vol. Oxford, 1908-1909.
- STEPHEN (L.). — *History of English Thought in the 18th Century*, 2 vol. London, 1902.
- English Literature and Society in the 18th Century. London, 1907.
- SYDNEY (A.). — *England and the English in the 18th Century*, 2 vol. London, 1891.
- TOINET (R.). — *Quelques recherches autour des poèmes héroïques ou épiques français du xvii<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1907.
- TOLDO (P.). — *Ce que Scarron doit aux auteurs burlesques d'Italie* Pavie, 1893.
- UPHAM (A. H.). — *The French Influence in English Literature*. New-York, 1911.
- The Typical Forms of English Literature. New-York, 1917.
- VELDKAMP (J.). — *Samuel Butler, the Author of Hudibras*. Hilversum, 1924.
- WALKER (H.). — *English Satire and Satirists*. London, 1925.
- WENDELL (B.). — *The Temper of the 17th Century in English Literature*. London, 1904.
- WHIBLEY (C.). — *Rabelais en Angleterre* (Voir *Revue des Etudes rabelaisiennes*, 1<sup>er</sup> fascicule). Paris, 1903.
- Writers of Burlesque and Translators (Cambridge History of English Literature, t. IX, chap. 10). Cambridge, 1907-1916.
- WILD (F.). — *Die Batrachomyomachia in England* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie). Leipzig, 1918.
- WYLIE (L. J.). — *Studies in the Evolution of English Literature*. Boston, 1894.

#### TEXTES.

- ADDISON (Joseph). — *Works*, éd. Bohn. London, 1862.
- The Spectator, éd. Gregory Smith, 4 vol. London, 1907.
- AMES (Richard). — *Lawyerus Bootatus et Spurratus ; or, the Long Vacation*. London, 1691.
- Poems in Burlesque. London, 1692.
- BALZAC (J. L. Guez). — *Les Entretiens de feu Monsieur de Balzac*. Amsterdam, 1663.
- BARCIET. — *La Guerre d'Enée en Italie appropriée à l'Histoire du temps*. Paris, 1650.
- BERGERAC (C. de). — *Œuvres libertines*, éd. F. Lachèvre. Paris, 1921.
- BERTAUD (Jean). — *La Ville de Paris en vers burlesques*. Paris, 1654.

- BLOUNT (Thomas P.). — *De Re Poetica ; or, Remarks upon Poetry*. London, 1694.
- BOILEAU (Nicolas). — *Œuvres*, éd. F. Brunetière. Paris, 1889.  
*Les Héros de Roman*. éd. T. F. Crane. Boston, 1902.
- BOISROBERT (F. le Metel de). — *Épîtres*, 1<sup>re</sup> série. Paris, 1646 ; 2<sup>e</sup> série. Paris, 1659.
- BRÉBEUF (G. de). — *L'Enéide enjouée* (7<sup>e</sup> livre). Paris, 1650.  
*Lucain travesti*. Rouen, 1656.
- BROWN (Thomas). — *Amusements Serious and Comical*. London, 1700.  
*The Whole Comical Works of Mons. Scarron*. Translated by Mr T. Brown, J. Savage and Others, 3 Pt. London, 1700.  
*Works*, éd. J. Drake, 3 vol. London, 1707-1708.  
*Autres éditions*, 4 vol. 1715 ; 4 vol. 1760.  
*The Comical Romance and Other Tales*. Done into English by T. Brown, J. Savage and Others, éd. J. J. Jusserand, 2 vol. London, 1892.  
*The Innocent Adultery*. Translated from the French. London, 1722. Autre édition, London, 1729.
- BUTLER (Samuel). — *Collected Works*. éd. A. R. Waller. *Hudibras* with variants. Cambridge, 1905.  
*Characters and Passages from Note-Books*. Cambridge, 1908.  
*Satires, Poetry and Prose*, éd. R. Lamar. Cambridge, 1928.  
*Genuine Remains in Verse and Prose*, éd. R. Thyer. London, 1827.  
*Hudibras, the First Part*, Written in the time of the Late Wars. London, 1662.  
*Hudibras, the Second Part*, by the Authour of the First. London, 1664.  
*Hudibras, the Third and Last Part*, written by the Author of the First and Second Parts. London, 1678-1679.
- EDITIONS DE HUDIBRAS. — W. Oldys, 1728 ; Z. Grey, 2 vol. 1744 ; T. R. Nash, 3 vol. 1835 ; A. Milnes, 2 vol. 1881-1883 ; R. B. Johnson, 2 vol. 1893 ; A. R. Waller, 1905.
- ANONYME. — *Cataplus ; or, Aeneas, his Descent into Hell*. A mock-poem in imitation of the sixth book of Virgil's *Aeneis* in English burlesque, by M. H. London, 1672.
- CERVANTES (Miguel de). — *The Historie of the Valorous and Wittie Knight-Errant, Don Quixote of the Mancha*. Translated out of the Spanish by Thomas Shelton. London, 1612.  
*Don Quixote*. Translated by Thomas Shelton, éd. J. Fitzmaurice Kelly. London, 1896.
- CLÉMENT. — *Relation du voyage de Brême en vers burlesques*. Paris, 1676.
- CLEVELAND (John). — *Poems, With Additions never before printed*. London, 1659.

CLEVELAND (Jhon). — Works, containing his Poems, Orations and Epistles. London, 1687.

Poems, édités par J. M. Berdan. New Haven, 1911.

COLLETET (François). — Juvénal burlesque. Paris, 1657.

COLVIL (Samuel). — Mock-Poem ; or, Whigg's Supplication. London, 1681. Autre édition. Edinburgh, 1711.

The Scotch Hudibras. A Mock-Poem. London, 1692.

COTTON (Charles). — Genuine Works, 1<sup>re</sup> éd. London, 1715 ; 2<sup>e</sup> éd. London, 1725 ; 3<sup>e</sup> éd. London, 1734 ; 5<sup>e</sup> éd. London, 1765 ; 6<sup>e</sup> éd. London, 1771.

Scarronides ; or, Virgil Travestie, being the First Book of Virgil's Aeneis in English Burlesque. London, 1664.

Scarronides ; or, Virgil Travestie. A Mock Poem in imitation of the Fourth. Book of Virgil's Eneis in English Burlesque, London, 1665.

Scarronides ; or Virgil Travestie. A Mock Poem of the First and Fourth Books of Virgil's Aeneis. London, 1670.

Autres éditions : 1672, 1678, 1682, 1709, 1728, 1776, 1804, 1807. Burlesque upon Burlesque ; or, The Scoffer, Scoft. London, 1675. 2<sup>e</sup> édition. London, 1686.

Poems on Several Occasions. London, 1689.

Poems éd. J. R. Tutin. London, 1903 ; éd. C. L. Fraser. London, 1922 ; éd. G. B. Beresford. London, 1923.

COWLEY (Abraham). — Works, 2<sup>e</sup> éd. London, 1710-1711.

CROWN (John). — The History of the Famous and Passionate Love Between a Fair Noble Parisian Lady, and a Beautiful Young Singing-Man. An Heroic Poem in 2 cantos. London, 1692.

— Daeneids ; or, the Noble Labours of the Great Dean of Notre-Dame in Paris — an héroïque poem in four Cantos. London, 1692.

D. L. B. M. (pseudonyme). — L'art d'aimer travesti en vers burlesques. Paris, 1650.

DASSOUCY (Charles Coypeau de). — Poésies et Lettres, contenant diverses pièces héroïques, satires et burlesques. Paris, 1653.

Le jugement de Paris. Paris, 1648.

Ovide en belle humeur. Paris, 1650. Autres éditions : 1653, 1659, 1664, 1665.

Le Ravissement de Proserpine. Paris, 1653.

DASSOUCY, ou Henri de PICOU ? ou Charles BEYS ? — Trente-huit odes d'Horace travesties. Paris, 1652.

Les Aventures burlesques de Dassoucy, éd. E. Colombey. Paris, 1857.

DAVENANT (sir William). — Gondibert ; an Heroick Poem. London, 1650.

DAVIES (John). — The Extravagant Shepherd. Anti-Romance or the His-

- tory of the Shepherd Lysis, translated out of French. London, 1653. Autre éd. London, 1660.
- The Unexpected Choice (Plus d'effets que de paroles) by Paul Scarron : Rendred into English with addition and advantage. London, 1670.
- Scarron's Comical Romance ; or, a facetious history of a company of strowling stage-players turn'd into English. London, 1676.
- Mons. Scarron's Letters to Person's of greatest Eminence and Quality. Rendred into English. London, 1677.
- Scarron's Novels. Rendred into English, with some additions, London, 1694 ; 4<sup>e</sup> éd. corrigée. London, 1700.
- DENHAM (sir John). — Poems and Translations, with the Sophy, 5<sup>e</sup> éd. London, 1709-1710.
- Poems, Chalmer's English Poets, vol. VII.
- The Destruction of Troy. An Essay upon the Second Book of Virgil's Aeneis. London, 1656.
- DENNIS (John). — A complete Collection of all the Verses of Homer. London, 1717.
- D'ESCARTES (René). — Œuvres, éd. Victor Cousin, 10 volumes. Paris, 1824.
- DOGGREL (sir Iliad) (sir Thomas Burnett et George Duckett). — Homérides ; or, Homer's First Book moderniz'd. London, 1716.
- DOUVILLE (Antoine le Metel). — Contes, 2 vol. Paris, 1732.
- DRYDEN (John). — Works, éd. Scott-Saintsbury, 18 volumes. London, 1882-1893.
- An Essay on Dramatick Poesie. London, 1668.
- The Works of Virgil Translated into English Verse. London, 1697.
- Select Essays on the Belles Lettres. London, 1750.
- Essays, éd. W. P. Ker, 2 vol. Oxford, 1900.
- J. D. (John Dryden). — Dialogues of the Dead, in three parts. Dedicated to Lucian in Elysium. London, 1683.
- DUFRESNOY. — L'Énéide en vers burlesques, livre II. Paris, 1649.
- D'URFEY (Thomas). — Butler's Ghost, or, Hudibras the Fourth Part. London, 1682.
- Collin's Walk through London and Westminster. A poem in burlesque. London, 1690.
- Wit and Mirth, or Pills to purge Melancholy. London, 1699.
- Tales tragical and comical. From the prose of antique Italian, Spanish and French authors. London, 1704.
- Stories Moral and Comical. London, 1706.
- The Comical History of Don Quixote, as it was acted at the Queen's Theatre, Dorset Garden. London, 1729.
- ANONYME. — L'Énéide de Virgile, livre second. La dédicace, signée

Du Teil, est précédée d'une page de titre intitulée : La Nopce burlesque, ou le Combat des Centaures et des Lapithes. Paris, 1651.

ANONYME. — L'Enfer burlesque, ou le sixième livre de l'Enéide travestie et accommodée à l'histoire du temps. Paris, 1649.

ANONYME. — English Lucian ; or, Modern Dialogues between a Vintner and his Wife, a Reformer of Manners and his Wife, etc. London, 1703 (?).

ANONYME. — Esope en belle humeur, ou Dernière Traduction et Augmentation de ses Fables en prose et en vers. Bruxelles, 1700.

FAREWELL (James). — The Irish Hudibras ; or, Fingallian Prince, taken from the sixth book of Virgil's Aeneids, and adapted to the present times. London, 1689.

FITZCOTTON (Henry). — A new and accurate translation of the First Book of Homer's Iliad. London, 1749.

FLECKNOE (Richard). — The Diarium or Journall, in burlesque rhyme, or drolling verse. London, 1656.

FONTENELLE (Bovier de). — Œuvres, 8 vol. Paris, 1742-1751.

New Dialogues of the Dead. Made English by J. Dryden. London, 1692.

Nouveaux Dialogues des Morts. Paris, 1694.

Dialogues of the Dead. Translated by J. Hughes. Glasgow, 1754.

Dialogues of the Dead, éd. par Ezra Pound. London, 1917.

FORBES (Robert). — Ajax his Speech to the Grecian Knabbs... Attempted in broad Buchan. Edinburgh, 1748.

FRESNAYE (F. de la). — La Guerre burlesque. Paris, 1649.

FURETIÈRE (A.). — Les Amours d'Enée et de Didon, ou le IV<sup>e</sup> livre de l'Enéide travesti. Paris, 1649.

Poésies diverses, réimprimées en partie par Isabelle Brook. Baltimore, 1908.

GAY (John). — Trivia ; or, the Art of walking the Streets of London. London, 1716 ?

GAY (Joseph) i. e. (Breval, John Durant). — Ovid in Masquerade, being a burlesque upon the XIII<sup>e</sup> Book of his Metamorphoses, containing the celebrated Speech of Ajax and Ulysses. London, 1719.

HOBBS (Thomas). — A Discourse upon Gondibert. London, 1650.

ANONYME. — Hogan Moganides ; or, the Dutch Hudibras. London, 1674.

ANONYME. — Homer à la mode, the second part, in English Burlesque, or, a mock-poem on the Ninth Book of Iliads. The Second part of the second part of Homer à la mode. London, 1681.

HOWELL (James). — Familiar Letters wrote from the year, 1618-1650. London, 1753.

ANONYME. — L'Iliade d'Homère en vers burlesques. Paris, 1657.

JAULNAY (Charles). — L'Enfer burlesque. Cologne, 1677.

- JOLLE (Pierre de la). — La Description de la Ville d'Amsterdam, en vers burlesques. Paris, 1666.
- LALLI (G. B.). — L'Enéide travestita. Venezia 1651, éd. A. Rubbi, 2 vol. Venezia, 1796.
- LANGBAIN (Gérard). — An Account of the English Dramatic Poets. London, 1691.
- The Lives and Characters of the English Dramatic Poets improved and continued down to this time. London, 1712.
- LE BLANC (J. Bernard). — Lettres d'un Français, 3 vol. La Haye, 1745.
- Letters on the English and French Nations, translated from the original French, 2 vol. London, 1747.
- ANONYME. — The Loyal observator ; or the historical memoirs of the Life and Actions of Roger, the Fidler. London, 1681 ?
- LUCIAN. — The Works of Lucian of Samosata. With an English Translation, éd. A. M. Harmon. London, 1913.
- Lucian's True History, translated by Francis Hickes. London, 1894. Rééditée. London, 1927.
- ANONYME. — Hudibras. Poème écrit dans le temps des Troubles d'Angleterre et traduit en vers français, 3 vol. London, 1757.
- ANONYME. — Homer à la mode. The Second Part in English Burlesque, or a Mock-Poem on the Ninth Book of Iliads. London, 1681.
- MANDEVILLE (Bernard de). — Typhon, or the Wars between the Gods and Giants. London, 1704.
- MARIVAUX (P. C. de Chamblain de). — Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques. Paris, 1716.
- MENAGE (Gilles). — Ménagiana ou Bons Mots. Paris, 1693.
- MENNES (sir John) et SMITH (James). — Wits Recreations selected from the finest fancies of Modern Muses. London, 1640. Autres éd. 1641, 1654, 1663.
- Musarum Deliciae ; or the Muse's Recreation, containing several pieces of Sportive Wit. London, 1655.
- Wit and Drollery : Jovial Poems never before printed by Sir J. M. ; J. S. Sir W. D. J. D. and others. London, 1655-1656.
- Wit restor'd in severall Select Poems, not formerly publish't, containing the Innovation of Penelope and Ulysses. London, 1658.
- MESTON (William). — Phaeton ; or the first fable of the second book of Ovid's Metamorphoses burlesqu'd. Edinburgh, 1720.
- MONTPLEINCHAMP (J. Brusté de). — Lucien en belle humeur ; ou nouvelles conversations des morts, 2 vol. Paris, 1694.
- MONSEY (R.). — Scarronides : or, Virgil Travestie. A Mock Poem, being the Second (and Seventh) Book of Virgil's Aeneis translated into English burlesque. London, 1665.
- MURALT (Louis de Béat). — Lettres sur les Anglais, sur les Français et sur les Voyages, 2<sup>e</sup> éd. Cologne, 1727.

- NINNY-HAMMER (Nicky-Demus). — Homer in a Nutshell ; or, the Iliad of Homer in Immortal Doggrel. London, 1715.
- ANONYME. — Ovid de Arte Amandi ; and the Remedy of Love Englished. As also the Loves of Hero and Leander. A mock-poem. London, 1677. Autres éd. London, 1705, 1715.
- ANONYME. — Ovid's Epistles : with his Amours. Translated into English Verse by most Eminent Hands, 3<sup>e</sup> éd. London, 1683.
- PARKER (Samuel). — Homer in Nutshell ; or his War between the Frogs and Mice paraphrastically translated in 3 cantos. London, 1700.
- PELLISSON (P. Fontanier). — Relation contenant l'histoire de l'Académie française, éd. Livet. Paris, 1858.
- ANONYME. — Pendragon, or, the Carpet Knight, his Kalendar (in Hudibrastic Verse). London, 1698.
- PEPYS (Samuel). — Diary, éd. H. B. Wheatley, 3 vol. London, 1923.
- PERRAULT (Charles et Claude). — Travestissement du sixième livre de l'Enéide (resté inédit). Paris, 1652.
- ANONYME. — Les Murs de Troie ; ou l'Origine du Burlesque, en deux chants. Paris, 1653.
- PETIT (J. Claude). — Virgile goguenard ou la douzième livre de l'Enéide travesti. Paris, 1652.
- Œuvres libertines, précédées d'une notice biographique par F. Lachèvre. Paris, 1918.
- PHILLIPS (John) (1631-1706). — Typhon ; or, the Gyants War with the Gods (translated from the French). London, 1665.
- Maronides ; or, Virgil travestie, being a new paraphrase upon the Fifth Book of Virgil's Aeneids in burlesque verse. London, 1672.
- Maronides ; or, Virgil travesty, being a new paraphrase upon the Sixth Book of Virgil's Aeneids in burlesque verse. London, 1673.
- ANONYME. — Le Procès burlesque entre M. le Prince et M<sup>me</sup> la Duchesse d'Esquillon. Paris, 1649.
- PICOU (Henri de). — Epître burlesque de Pénélope à Ulysse et l'Odyssée d'Homère. Paris, 1650.
- RABELAIS (François). — Œuvres, éd. L. Moland. Paris, 1923.
- Gargantua, éd. A. Lefranc. Paris, 1913.
- RADCLIFFE (Alexander). — Works, in one volume, 3<sup>e</sup> éd. London, 1696.
- Ovid travestie ; a burlesque upon several of Ovid's Epistles. London, 1680.
- REINKING (C.). — The Conquest of Eloquence. London, 1691.
- ANONYME. — Bacchanalia, a poem in praise of Punch. London, 1680.
- RICHER (L.). — Ovide bouffon, ou les Métamorphoses burlesques. Paris, 1649. Autre éd. Paris, 1662.

- SAINT-AMANT (Gérard de). — Œuvres complètes, éd. C. L. Livet, 2 vol. Paris, 1855.  
 Le Passage de Gibraltar. Paris, 1640.  
 Rome ridicule. Paris, 1643.
- SARRASIN (J. François). — Œuvres, éd. Gilles Ménage. Paris, 1656.  
 — Ed. Courbet. Paris, 1658. Le Discours sur les Œuvres de M. Sarrasin par Pellisson précède le texte dans l'édition de Ménage.
- LE ROY (P.), GILLOT (J.) et PASSERAT (G.). — La Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne, éd. C. Labitte. Paris, 1883.
- SCARRON (Paul). — Œuvres, éd. Bauzen de la Martinière, 10 vol. Amsterdam, 1737 ; Paris, 1752.  
 Typhon ou la Gigantomachie. Poème burlesque. Paris, 1644.  
 Virgile Travesty en vers burlesques. Livres 1 et 2. Paris, 1648 ; livres 3 et 4. Paris, 1649 ; livre 5. Paris, 1650 ; livre 6. Paris, 1651 ; livres 7 et 8. Paris, 1652. Autres éditions : 1668, 1691, 1695, 1700, 1712, 1752.  
 Virgile travestie avec la suite de Moreau de Braséi, éd. V. Fournel. Paris, 1857. Nouvelle édition. Paris, 1876.  
 The Whole Comical Works of Monsr. Scarron. Translated by M. T. B. (Thomas Brown). London, 1700.
- SCARRONNOMIMUS (Naso). — Ovidius Exulans ; or, Ovid Travestie. A Mock-Poem on Five Epistles of Ovid in English Burlesque. London, 1673.
- SCUDAMORE (James). — Homer à la mode. A Mock-Poem upon the first and second books of Homer's Iliads. London, 1664.
- SMITH ? (James). — Scarronides. A Mock-Poem on the Second Book of Virgil's Aeneid in English Burlesque. London, 1692.
- SMITH (Sebastian). — The Religious Impostor ; or, the Life of Alexander, a Sham Prophet. London, 1700 ?
- SPON (Jacob). — Recherches curieuses d'antiquité contenues en plusieurs dissertations. Lyon, 1683.
- SWIFT (Jonathan). — Works, éd. Scott, 2<sup>e</sup> éd., 19 vol. London, 1883-1884.
- TASSONI (Alessandro). — La Secchia Rapita e altre poesie, éd. Carducci, 2<sup>e</sup> éd. Firenze, 1861.
- TOWNLEY (J.). — Hudibras, poème de Samuel Butler écrit pendant les Guerres Civiles et traduit en vers français, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1817.
- ANONYME. — Le Tracas du Pré de la Foire de Paris en vers burlesques. Paris, 1620.
- VAVASSEUR (François). — De Ludicra Dictione Liber. Paris, 1658.
- VOLTAIRE (F. M. Arouet de). — Lettres écrites sur les Anglois et autres sujets. Paris, 1734.  
 Lettres philosophiques, éd. G. Lanson, 2 vol. Paris, 1924.
- WALSH (William). — The Hospital of Fools. Publié dans Poems and Translations by Several Hands. London, 1660.

WARD (Edward). — Hudibras Redivivus ; or, a Burlesque Poem of the Times. London, 1705.

Vulgus Britannicus ; or the British Hudibras. London, 1710.

The Republican Procession. London, 1714.

The Hudibrastic Brewer ; or, a Preposterous Union between Malt and Meter. London, 1714.

WILD (Robert). — Iter Boreale. Attempting something upon the...  
March of Lord General George Monk from Scotland to London. London, 1660.

ANONYME. — The Wits paraphras'd in a burlesque on several late translations of Ovid's Epistles. London, 1680.



## INDEX

- Addison (Joseph), 146.  
*Amorous Dialogue*, 104.  
 Aristophanes, 15.  
*Astrée*, 39, 53.  
 Atkins (James), 36 n.
- Balzac (J.-L. Guez), 21 n.  
 Barciet, 24.  
 Beaumont (Francis), 31.  
 Benserade (Isaac), 26, 53.  
 Bergerac (S. Cyrano de), 23.  
 Berni (François), 11.  
 Bertaut (Jean), 53.  
 Blount (Thomas P.), 17 n.  
 Boileau (Nicholas), 17, 18, 53, 108, 171.  
 Boisrobert (F. le Metel de), 23.  
 Brébent (Georges de), 24, 68, 99.  
 Breval (John, Durant), 170.  
 Bridges (Robert), 170.  
 Burnet (Thomas), 170.  
 Butler (Samuel), 28, 32, 42, 55, 56, 59, 68, 74, 101, 102, 105-155, 158, 159, 161, 170.
- Cabbalistic Dialogue*, 103.  
*Cabinet*, 23.  
 Caporali (Cesare), 12.  
*Cataphus*, 81.  
 Cervantes (Miguel de), 21, 141, 145.  
 Chapelain (Jean), 12.  
 Chaucer (Geoffroy), 31.  
 Cibber (Theophilus), 54.  
 Cleveland (John), 32, 140, 141, 150  
*Club Law*, 118.  
 Colvil (Samuel), 154; 155.
- Comical Romance*, 23 n.  
*Comte Lucanor*, 21.  
 Cooper, 124.  
 Cotgrave (Randle), 113.  
 Cotton (Charles), 27, 46, 52-68, 69, 85, 91, 94, 99-101, 102, 103, 153, 158, 159, 161, 170, 182.  
 Cowley (Abraham), 41 n.
- D. L. T., 24.  
 Dassouci (Charles Coypeau), 20, 23, 24, 27.  
 Davenant (sir William), 40 n., 41 n.  
 Day (John), 118.  
*Décameron castillan*, 21.  
 Denham (John), 34, 35, 36, 41 n.  
 Dennis (John), 147, 172.  
 Descartes (René), 111, 112.  
 Desportes (Philippe), 53.  
*Dialogue*, 104.  
 Donne (John), 113.  
*Don Pablos de Ségovie*, 21.  
*Don Quichotte*, 122, 146, 147.  
 Dryden (John), 42, 152, 172.  
 Duckett (George), 170.  
*Dunciad*, 7 n.  
 D'Urfey (Thomas), 101, 154.  
 Du Teil, 68, 69, 70.
- Enfer burlesque*, 82.  
*English Lucian*, 163.
- Faerie Queene*, 146, 147.  
 Farewell (James), 40, 81, 85, 154.  
 Fitzcotton (Henry), 170, 171 n.

Flecknoe (Richard), 33.  
 Fletcher (John), 31.  
 Florio (John), 41.  
 Forbes (Robert), 171 n.  
 Furetière (Antoine), 20, 27.

Gongora (Luis), 21.  
*Guzman d'Alfarache*, 21.

Harte (Walter), 171 n.  
 Harvey (Gabriel), 113.  
 Heywood (Thomas), 103.  
 Hickee (F.), 103.  
 Hobbes (Thomas), 41.  
*Hogan Moganides*, 154.  
 Holland (Philemon), 41, 117.  
*Homer à la Mode, the Second Part*,  
 93, 95-97.  
*Homer in a Nutshell*, 170.  
 Howell (James), 40 n.

*Ignoramus*, 118.  
*Iliades en vers burlesques*, 93.

Johnson (Dr Samuel), 17 n., 148, 152.  
 Jonson (Ben), 31, 113, 118.

Lalli G. B., 20.  
 Langbaine (Gerard), 54.  
 Lamb (Charles), 38.  
*Lazarillo de Tormes*, 21.  
 Lilburne, 124.  
 Lluelyn (Martin), 140.  
 Lodge (Thomas), 41.  
*Loves of Hero and Leander*, 86, 173-  
 181.  
 Luke (sir Samuel), 107.

Malherbe (François), 26.  
 Mandeville (Bernard de), 46, 163-  
 169.  
*Marc Obregon*, 21.  
 Marot (Clément), 23.  
 Massinger (James), 36 n.  
 Mauro, 12.

Maynard (François), 53.  
 Mazarin (Jules), 53, 141, 142, 144.  
 Ménage (Gilles), 21 n.  
 Mendoza (Diego), 21.  
 Mennes (sir John), 32, 36, 57, 69.  
 Meston (William), 153.  
 Middleton (Thomas), 118.  
 Milton (John), 74, 107.  
 Molière (J.-B. Poquelin), 108.  
 Monsey (Richard), 46, 68-74, 85  
 Montaigne (Michel), 38.  
 Motteux (Pierre), 17, 116.

Nashe (Thomas), 113, 114.  
 Nedham (Marchamont), 140.  
 North (Thomas), 41

Overbury (Thomas), 118.  
*Ovid's Epistles translated*, 89.  
*The Owl and the Nightingale*, 149.

*Parnasse*, 23.  
*Part of Lucian's Dialogues*, 101-  
 103, 182.  
 Pellisson (Paul), 12, 21 n.  
 Perrault (Charles), 24.  
*Peter's Resurrection*, 104.  
 Petit Jehan, 24.  
 Pepys (Samuel), 57, 106, 149.  
 Phillips (John), 28, 29, 46-52, 74-82,  
 103.  
 Picou (Henri de), 24, 87-89, 93 n.  
*Pilgrim to Parnassus*, 118.  
*Pleasant Satyre or Poesie*, 98-99.  
 Prior (Matthew), 154.

Quévêdo (Francisco), 21.

Rabelais (François), 12, 23, 38, 113-  
 121, 143, 146.  
 Racan (Honoré de), 53.  
 Radcliffe (Alexander), 46, 90, 91-93.  
*Richard II*, 118.  
 Richer, 23.  
*Roman de la Rose*, 149.

Ruggle (George), 140.  
Rymer (Thomas), 172.

Saint-Amant (Marc-Antoine), 22.  
*Satire Ménippée*, 23, 121-124, 141.  
Scarron (Paul), 12, 13, 17, 18, 20, 22,  
23, 27, 29, 30, 32, 34, 38, 43 et  
suiv., 53 et suiv., 74 et suiv., 85,  
93 et suiv., 98-99, 108 et suiv.,  
153, 157, 158, 159, 161, 163-169.  
*Scarronides* (1692), 7 n., 81-85.  
*Scarronnomimus* (Naso), 29, 87-89.  
Scudamore (James), 93-95.  
Segrais (Jean, Regnault), 26.  
Shakespeare (William), 31, 113.  
*Schoolmistress*, 7 n.  
Skelton (John), 118, 140.  
Smith (James), 32, 36-37, 54, 57, 69.

Sorel (Charles), 27.  
Spence (Fernand), 103.  
Swift (Jonathan), 121, 143.

Tassoni (Alessandro), 17.  
*Typhon*, 45-52.  
Urquhart (sir Thomas), 113, 116.

Viau (Théophile de), 23, 53.  
Villon (François), 23.  
*Virgile Travesty*, 52-83.  
Voiture (Vincent), 23, 26.  
Voltaire (F.-M. Aronet), 121, 122,  
150.

Ward (Edward), 154, 170.  
*Wits Paraphrased*, 89-91.



## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| PRÉFACE .....                                                   | 5  |
| INTRODUCTION. — <i>Le Genre burlesque</i> .....                 | 9  |
| Difficulté de donner une définition exacte du genre .....       | 13 |
| Distinctions qui aideront à en préciser le sens élastique ..... | 14 |
| En quoi le burlesque diffère des genres analogues .....         | 15 |
| Distinction entre le burlesque et l'héroï-comique .....         | 17 |

### PREMIÈRE PARTIE

|                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Vue générale sur le burlesque en Europe</i> ...                                                             | 19 |
| a) En Italie et en Espagne au xvi <sup>e</sup> siècle .....                                                                        | 20 |
| b) En France au xvii <sup>e</sup> siècle .....                                                                                     | 21 |
| CHAPITRE II. — <i>Conditions qui favorisaient l'importation du burlesque étranger en Angleterre à l'époque de la Restauration.</i> | 25 |
| Tempérament de l'époque et introduction d'œuvres burlesques françaises .....                                                       | 28 |
| Superficialité de cette importation. La poésie burlesque anglaise n'a rien de français que l'inspiration et la forme ..            | 31 |
| Le burlesque de Scarron vient compléter le burlesque indigène.                                                                     | 32 |
| Activité et hardiesse des ennemis du roman romanesque .....                                                                        | 38 |
| Leur procédé littéraire modernisant .....                                                                                          | 40 |

### DEUXIÈME PARTIE

|                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Influence des Importations burlesques français</i> .....                                          | 45 |
| 1. <i>Le Typhon</i> 1665 <i>Typhon; or, the Gyants War with the Gods</i> par John Phillips (?) ..... | 45 |
| 2. <i>Virgile travesti.</i> 1664      Les <i>Scarronides</i> de Charles Cotton .....                 | 52 |
| 1665      Les <i>Scarronides</i> de R. Monsey.                                                       | 68 |
| 1672-1673      Les <i>Maronides</i> de John Phillips                                                 | 74 |
| 1962      Les <i>Scarronides</i> anonymes ....                                                       | 81 |

|                            |      |                                                                                               |     |
|----------------------------|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. <i>Ovide travesti.</i>  | 1651 | Les <i>Loves of Hero and Leander</i><br>de James Smith.....                                   | 86  |
|                            | 1673 | L' <i>Ovidius Exulans</i> de Naso<br>Scarronomimus .....                                      | 87  |
|                            | 1680 | Les <i>Wits Paraphras'd</i> anony-<br>mes .....                                               | 89  |
|                            | 1680 | L' <i>Ovide travestie</i> d'Alexander<br>Radcliffe .....                                      | 91  |
| 4. <i>Homère travesti.</i> | 1664 | L' <i>Homer à la mode</i> de James<br>Scudamore .....                                         | 93  |
|                            | 1681 | <i>Homer à la mode. The Second</i><br><i>Part.</i> Anonyme .....                              | 95  |
| 5. <i>Lucien travesti.</i> | 1674 | <i>Burlesque upon Burlesque</i> par<br>Charles Cotton .....                                   | 99  |
|                            | 1684 | <i>Part of Lucian's Dialogues (not)</i><br><i>from the Original Greek.</i> Ano-<br>nyme ..... | 101 |

### TROISIÈME PARTIE

|                                                                                                                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Le Hudibras</i> de Samuel Butler .....                                                                                                                                                                                                    | 105 |
| Erudition et style de Butler. Sa connaissance de la langue fran-<br>çaise .....                                                                                                                                                              | 106 |
| Ce qu'il a de commun avec Rabelais .....                                                                                                                                                                                                     | 113 |
| <i>Hudibras</i> et la <i>Satire Ménippée</i> .....                                                                                                                                                                                           | 121 |
| Butler et Scarron .....                                                                                                                                                                                                                      | 124 |
| Nature et Importance de sa satire. Originalité du génie de Butler.                                                                                                                                                                           | 146 |
| Imitations de <i>Hudibras</i> .....                                                                                                                                                                                                          | 153 |
| CONCLUSION : Le burlesque de Scarron n'est pas celui des auteurs<br>burlesques anglais de l'époque de la Restauration. Ces der-<br>niers ne trouvent pas le côté plaisant des choses, comme<br>Scarron. Ils sont bouffons et grossiers. .... |     |
| Facilité décevante des procédés burlesques de Butler, de Cotton<br>et de Scarron .....                                                                                                                                                       | 157 |
| Raisons de l'insuccès de leurs imitateurs .....                                                                                                                                                                                              | 159 |
| Leur indépendance relative à l'œuvre de Scarron .....                                                                                                                                                                                        | 160 |
| Le goût du burlesque n'est pas éteint en Angleterre par la popu-<br>larité de l'héroï-comique. Le <i>Typhon</i> de Mandeville<br>(1704) et autres poèmes burlesques .....                                                                    | 163 |

#### APPENDICES :

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| A) Analyse des <i>Loves of Hero and Leander</i> .....                | 173 |
| B) <i>Mercure and the Sun</i> dialogue de Lucien, travesti par Char- |     |

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| les Cotton et l'auteur anonyme de <i>Part of Lucian's Dialogues... done into Rhyme</i> (1684)..... | 182 |
| C) Parodies et Poèmes burlesques publiés en France depuis 1644 jusqu'en 1825. ....                 | 186 |
| D) Parodies et Imitations burlesques publiées en Angleterre depuis 1650 jusqu'en 1825 .....        | 189 |
| E) Dialogues adaptés des <i>Dialogues</i> de Lucien, publiés à Londres entre 1660 et 1700 .....    | 194 |
| BIBLIOGRAPHIE :                                                                                    |     |
| 1) Ouvrages de référence générale et bibliographique .....                                         | 197 |
| 2) Livres et Articles de périodiques littéraires .....                                             | 199 |
| 3) Textes .....                                                                                    | 203 |









